

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему РОМАН О. УАЙЛДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» У
СУЧАСНИХ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0350-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Писаченко Дмитро Леонідович

Керівник к.ф.н., доц. Василина К. М.

Рецензент к.ф.н., доц. Шевчук. О. В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 КІНОАДАПТАЦІЯ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ..	7
1.1 Поняття про інтермедіальність та розвиток сучасної компаративістики.....	7
1.2 Екранізація як особливий вид кінотексту.....	16
1.3 Алгоритм порівняння екранізації та її літературної першооснови.....	22
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ О. УАЙЛДА У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ.....	34
2.1 Роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея» як втілення принципів естетизму.....	34
2.2 Специфіка кінематографічної актуалізації сюжету роману.....	38
2.3 Образна система роману О. Уайлда у кінострічці Олівера Паркера «Доріан Грей».....	42
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра Англійської філології та лінгводидактики

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 2021 року

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ПИСАЧЕНКУ ДМИТРУ ЛЕОНІДОВИЧУ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) Роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея» у сучасних кінематографічних інтерпретаціях».

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) к.ф.н., доцент Васирина Катерина Миколаївна

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «08» квітня 2021 року № 566-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 7 грудня 2021 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)

теоретичні засади вивчення теорії інтермедіальності, теорія кіноадаптації, текст роману «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда, кінострічка «Доріан Грей» О. Паркера.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

Визначити поняття «інтермедіальність», поняття «екранізація», як особистий вид кінотексту, дослідити алгоритм порівнянь екранізації та її літературної першооснови, специфіку кінематографічної актуалізації сюжету роману.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М. к.ф.н., доц.	08.04.2021	08.04.2021
Розділ 1	Василина К. М. к.ф.н., доц.	25.04.2021	25.04.2021
Розділ 2	Василина К. М. к.ф.н., доц.	05.05.2021	05.05.2021
Висновки	Василина К. М. к.ф.н., доц.	10.08.2021	10.08.2021

6. Дата видачі завдання _____ 08.04.2021 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2021	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2021	виконано
3.	Написання вступу	червень 2021	виконано
4.	Написання теоретичних розділів	серпень 2021	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2021	виконано
6.	Формування висновків	листопад 2021	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2021	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2021	виконано
9.	Захист	грудень 2021	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

(підпис)

Д. П. Писаченко

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

(підпис)

К. М. Василина

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

(підпис)

В. А. Бережний

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 51 сторінка, 58 джерел.

Об’єкт дослідження: специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій переосмислення класичного тексту у сучасному кінематографі.

Мета роботи: визначенні основних форм та механізмів переосмислення ідейних постулатів естетизму в інтермедіальному просторі екранізації О. Паркера.

Теоретико-методологічні засади: дослідження визначається як загальною науковою цікавістю до інтермедіальних студій, так і необхідністю уточнення процесів переформатування одного виду мистецтва засобами іншого, а також популярністю роману О.Уайлда та його екранної версії.

Отримані результати: теорія інтермедіальності дозволяє прискіпливо подивитися на особливості перекодування одного виду мистецтва засобами іншого. У контексті інтермедіальних студій важливе місце посідає теорія кіноадаптації з акцентом на екранізації як особливому виду кінотексту. Роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея» є привабливим матеріалом для перенесення на екран, кожний кіномитець представляє власну візію класичного твору, долучаючись до переосмислення основ естетизму. Фільм «Доріан Грей» О. Паркера представляє оригінальну версію роману, трансформуючи сюжетно-образний матеріал у відповідності до вимог сучасного кінематографу та створюючи яскравий і видовищний містичний трилер.

Ключові слова: *інтермедіальність, екранізація, естетизм, кінотекст, компаративістика, адаптація*

ВСТУП

У сучасному стрімкому бутті надзвичайно важливу роль відіграють мас–медійні засоби презентації інформації. Людина початку ХХІ сторіччя не уявляє свого життя без перегляду інтернет–сайтів, телепередач та кінострічок. Кінематограф як синкретичний вид мистецтва надає широкі можливості для впливу на великі верстви населення. В умовах тотального дефіциту часу кінострічки виявляються напрочуд зручним засобом ознайомлення як із подіями сучасності, так і з уявними світами.

Перегляд кінофільму протягом 1,5 – 2,5 годин заміняє багатогодинне прочитання книги. Водночас, будучи зручним засобом розповсюдження певних літературних творів в умовах падіння зацікавленості читання, кінострічка може посприяти популярності певного автора, так і призвести до його забуття.

У цьому контексті цікавим є вивчення особливостей відтворення художніх текстів засобами кінематографу та з'ясування особливостей режисерських новацій при інтерпретації першоджерела.

Одним з найбільш потужних «генераторів» нових смислів залишається роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея». Інтерес до нього не тільки не згасає, але з часом набирає нових обертів, переростаючи у другій половині ХХ століття у своєрідний кінематографічний бум. Сьогодні нараховують 25 екранізацій та варіацій на тему «Доріана Грея», кожна з яких є по-своєму оригінальною і може стати напрочуд цікавим об'єктом інтермедіального аналізу.

Дослідження проблем інтермедіальності на сьогодні є надзвичайно перспективним та актуальним напрямом аналізу літературного твору як художньої цілісності на тлі того історико–культурного контексту, в якому його було створено та відбувається його подальша рецепція. Саме категорія інтермедіальності дозволяє поєднати різні мистецькі вектори генези і сприйняття тексту та подивитись на об'єкт дослідження з нової точки зору.

На сучасному етапі накопичено певний досвід дослідження теоретичних аспектів феномену інтермедіальності. Вивченням цього явища займається компаративістика, основи якої заклали такі видатні вчені, як Ж. Дюлак, Л. Деллюк, Ж. Епштейн, С. Ейзенштейн, Л. Кулешов, Д. Вертов, Р. Арнхайд, Б. Балаш, З. Кракауер, В. Шкловський, Ю. Тинянова, Х. Масенберг.

Різними аспектами явища інтермедіальності присвятили увагу різні науковці від С. Колріджа до А. Ханзен-Льове І. Раєвськи, А. Ю. Тімашкова, Є. П. Шиньєва та ін.

Таким чином, варто відзначити, що на сьогодні накопичено доволі багатий досвід вивчення феномену взаємодії мистецтв. Втім, в цих дослідженнях не спостерігається системність в плані розгляду різних взаємопов'язаних аспектів інтермедіальності, які проявляються саме у кінематографічній площині і могли б бути проаналізовані на прикладі творчості письменників різних епох.

Так, приміром, на окрему увагу заслуговує дослідження інтермедіальних ресурсів роману «Доріан Грей», адже саме О. Уайлд є одним з тих авторів, до яких часто звертаються у пошуках витоків музичності, живописності, пластичності та багатьох інших характеристик сучасної літератури. Крім того, в постмодерному інтелектуально-духовному просторі в контексті зростання зацікавлення автореферентністю літератури, актом письма та постаттю письменника, особливо продуктивним бачиться дослідження естетичної позиції О. Уайлда, адже саме естетизм характеризується увагою до власне внутрішньолітературних та інтермедіальних зв'язків, саме у його межах виникла концепція «мистецтва заради мистецтва».

Отже, **актуальність** цього дослідження визначається як загальною науковою цікавістю до інтермедіальних студій, так і необхідністю уточнення процесів переформатування одного виду мистецтва засобами іншого, а також популярністю роману О. Уайлда та його екранної версії.

Отже, **об'єктом** дослідження в даній роботі має стати специфіка актуалізації інтермедіальних стратегій переосмислення класичного тексту у сучасному кінематографі.

Предметом безпосереднього літературознавчого аналізу обрано кіноадаптацію роману О. Уайлда «Портрет Доріана Грея» – фільм О. Паркера «Доріан Грей» (2009).

Мета цієї роботи полягає у визначенні основних форм та механізмів переосмислення ідейних постулатів естетизму в інтермедіальному просторі екранізації О. Паркера.

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких *завдань*:

– визначити поняття «інтермедіальність» у світлі сучасної компаративістики;

– проаналізувати поняття «екранізація» як особливий вид кінотексту;

– дослідити алгоритм порівняння екранізації та її літературної першооснови;

– вивчити особливості реалізації принципів естетизму у романі О. Уайлда «Портрет Доріана Грея»;

– охарактеризувати специфіку кінематографічної актуалізації сюжету роману;

– порівняти образну систему роману О. Уайлда та кінострічки «Доріан Грей» режисера Олівера Паркера.

Мета і завдання роботи обумовили вибір **методів дослідження**. Окрім загальнонаукових (узагальнення, метод класифікації, спостереження, метод аналізу, метод вивчення літературних джерел), у дослідженні використано типологічний, історико-літературний, порівняльно-історичний методи, а також стратегії «прискіпливого читання».

Наукову новизну становить комплексне дослідження проблеми актуалізації філософсько-естетичної платформи естетизму на матеріалі роману «Портрет Доріана Грея» у контексті інтермедіальних студій.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали роботи можуть бути використані при подальшому вивченні актуалізації

інтермедіальних ресурсів творів світової літератури, а також при розробці лекційних курсів, спецкурсів, підготовці відповідної навчально-методичної літератури.

Логіка дослідження зумовила **структуру** магістерської роботи. Вона складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Перший теоретичний розділ присвячений розгляду основних понять дотичних до практичного вивчення роману «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда у контексті інтермедіальних студій, зокрема з'ясовується етапність розвитку компаративістики, з'ясовується поняття «інтермедіальність», а також розглядається кінотекст, як окремий вид художнього твору.

У практичній частині здійснюється порівняння художнього фільму О. Паркера «Доріан Грей» з його художньою першоосновою, а саме романом О. Уайлда «Портрет Доріана Грея».

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 51, кількість використаних джерел 58.

РОЗДІЛ 1

КІНОАДАПТАЦІЯ У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

1.1 Поняття про інтермедіальність та розвиток сучасної компаративістики

Теоретичне осмислення феномена екранізації розпочалася значно пізніше, ніж виникла теорія кіно. Якщо ґрунтовні роботи, присвячені «азбуці» кіномистецтва, з'являються вже в першій половині ХХ ст. паралельно зі становленням кіно як виду мистецтва (це праці Ж. Дюлака, Л. Деллюка, Ж. Епштейна, С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, Д. Вертова, Р. Арнхайма, Б. Балаша, З. Кракауера, В. Шкловського, Ю. Тинянова, Х. Масенберга), то екранізація у цей період осмислюється лише побіжно. Взаємодія художнього тексту і кіно привертає увагу дослідників або в контексті загального вивчення мистецтва кіно (як у праці В. Шкловського «Література і кінематограф» [Шкловський 1923] чи Б. Ейхенбаума «Література і кіно» [Ейхенбаум 1926]), або в результаті емоційної реакції на продукцію такої взаємодії, як у відомому есе В. Вульф «The Cinema» [Woolf 1926]. Тема екранізації актуалізується лише в другій половині ХХ ст. і великою мірою завдяки зусиллям компаративістів.

Варто нагадати, що порівняння різних видів мистецтва почалось ще в античності. Особливого значення дослідження порівняльного характеру набувають в епоху Ренесансу. У той час важливим аспектом творчості було «навчання» у античних митців, звертається увага на дбайливе збереження Вергілієм правил епічного мистецтва Гомера. У багатьох працях порівнювалися твори Данте і Петрарки з творами письменників античності. Тож, з'являється чимала кількість праць, у яких порівняється творчість грецьких та римських

письменників, а також проводиться зіставлення творчих здобутків поетів ренесансної доби із художньою майстерністю античних попередників.

В епоху класицизму проявляється дедалі більша чуйність до власної оригінальності в порівнянні з різними літературними зразками, зокрема, митці зверталися до творів попередніх епох, наприклад, п'єса Корнеля «Сід» (1636) була заснована на іспанських джерелах. Нагадаємо, що образ Сіда, який з'явився вперше у XVII ст, представлений в іспанських романсеро та «Поємі Родріго» (XIV ст.), привернув інтерес іспанського театру початку XVII ст. (Хуана де ла Куєви і особливо Лопе де Веги). Більш завершену форму образ Сіда отримав у двох п'єсах Гільєна де Кастро – до них і звернувся Корнель. Тож, критики П. Корнеля, невідворотно мали провести порівняльне дослідження іспанської та французької драматургії з метою виявлення ступеня новаторства французького автора.

XVIII ст. з його космополітичними тенденціями значно сприяло посиленню інтересу до інонаціональних літератур та розробки узагальнюючих праць з історії європейської літератури. Серед письменників, що уважно стежили за досягненнями зарубіжної культури, слід передусім назвати Вольтера, який у «Філософських листах» (або «Англійських листах», 1733), описуючи своє перебування в Англії, знайомить французів з англійською літературою. Звертаючись до давнини «Літературної республіки», письменник Лодовико Антоніо Муратори, автор теоретичних досліджень у галузі поезії, розробляє працю «Про досконалу італійську поезію» (1706). Один із перших істориків італійської літератури, Франческо Саверіо Квадріо публікує дослідження «Історія та розум поезії» (1752), у якому торкається і деяких аспектів впливу провансальської поезії на італійську. І нарешті, можна назвати В. Деніна, автора узагальнюючого дослідження з історії європейської літератури (1761).

Раціоналізм епохи Просвітництва, чужий духу історизму, не міг сприяти розвитку порівняльно-історичних досліджень з їх диференційованим підходом до літературних явищ. Саме тоді з'являються праці І. Г. Гердера, який

обґрунтував історичну концепцію культури, а отже, й у перспективі порівняльних досліджень.

Інтенсивний політичний, суспільний та культурний розвиток у першій половині XIX ст., викликаний поширенням ідей революції 1789 р. та впливом наполеонівських війн, створив сприятливу атмосферу для жвавого обміну матеріальними та духовними цінностями. Інтерес до зарубіжних літератур, таким чином, дедалі більше посилюється, у ньому чітко позначаються два напрями: з одного боку, у дусі просвітницьких концепцій підкреслюється спільність національних літератур, з іншого – дедалі більша увага приділяється відмінностям між ними, чому сприяє романтизм, який набув повну силу на початку XIX ст.

Наприкінці століття відбуваються ще дві знаменні події, які сприятливо позначилися на розвитку порівняльного літературознавства. Мається на увазі жваве обговорення проблеми літературного космополітизму та його ставлення до національної специфіки – обговорення, в якому брали участь і Жуль Леметр та Еміль Фаге і яке, хоч і не можна вважати науковим внеском у нову дисципліну, все ж таки помітно підігріло інтерес до неї. Необхідно сказати і про діяльність секції історико-порівняльного літературознавства, керованої Парісом та Брюнетьером в рамках Міжнародного конгресу з порівняльної історії, що відбувся у Парижі з нагоди Першої всесвітньої виставки.

У цей час виникають також сприятливі умови для становлення компаративістики як історичної науки. Насамперед розвиток самої історичної науки, основи якої складаються Франсуа Гізо та Огюстеном Тьєррі, які опублікували у третьому і четвертому десятиліттях XIX століття великі роботи з історії Франції та Європи, де на перший план висуваються суспільно-політичні аспекти історії, навіть їх антагоністичні форми. Поруч із розвитком соціальної історії у перших десятиліттях в XIX ст. відбувається становлення науки про літературу у формі історії літератури та літературної критики. Знаменитий професор риторики Сорбонни Абель Франсуа Вільмен (1822) виступає зі своїми ушлавленими лекціями з історії французької літератури

(1828-1829), а пізніше (1846) з рядом праць з античної та зарубіжної літератури, у яких значно розширює межі знань, активно застосовує методи зіставлення, особливо при розгляді літератур латинських народів Середземномор'я. Дослідник присвячує свої дослідження, італійській поезії, особливо творінням Данте, а також іспанській епічній літературі. При цьому він обов'язково звертається до епохи написання твору, тож його по праву можна вважати засновником історичної літературної критики. Його сучасники Жан-Жак Ампер, а потім Філарет Шаль та Едгар Кіне також проводять дослідження порівняльно-історичного характеру. Тут же доречно назвати і Ш. Сент-Бева, який звертав увагу на ті впливи, яким піддавалися твори письменників, що вивчалися [Сент-Бёв 1970, с. 312].

Сам термін «порівняльне літературознавство», вперше прозвучав у працях саме цих дослідників. Так, наприклад, Філарет Шаль опублікував плоди своїх досліджень у двадцяти томах під загальною назвою «Дослідження з порівняльного літературознавства» (1847-1864). Отже, є підстави вважати названих вище дослідників першими компаративістами, хоча ще не можна говорити про наявність чіткої методології, оскільки вона з'явиться лише наприкінці XIX століття.

Розвиток порівняльного літературознавства стає особливо помітним у другій половині XIX ст., точніше, у період між сьомим і останнім десятиліттями, коли напрями його досліджень стають дедалі різноманітними і на порядок денний висувається питання становлення порівняльного літературознавства як самостійної науки.

Ціла низка робіт, присвячених проблемі впливів, з'являється насамперед у Франції, де традиції подібних досліджень сягають кінця XVIII століття. У центрі уваги вчених опиняються романо-німецькі літературні зв'язки: поширення творів Данте та Шекспіра у Німеччині; літературні взаємини між Англією, Німеччиною, Італією та Францією. З'являються також роботи, присвячені проблемам спадкоємності, особливо у зв'язку з творчістю Гете, Байрона, Міцкевича, це свідчить про глибше занурення у майбутні проблеми

галузі нової науки. Одночасно публікується і перше узагальнююче дослідження «Головні течії в європейській літературі ХІХ ст.», що належить перу Георга Брандеса. Крім власне літературних напрямів (французький предромантизм, німецький, якому автор критично протиставляє датських романтиків, англійський натуралізм, романтична французька школа, «Молода Німеччина»), у книзі представлені також у ліберальному висвітленні деякі політичні події епохи.

Виникнення нових мистецтв пов'язане з впливом специфічних знакових систем – медіа, які водночас транслюють інформацію та маніпулюють свідомістю реципієнтів. Завдяки цьому впливу сформувався новий художній простір, який характеризується яскравою міжмистецькою взаємодією, називають інтермедіальністю. Поняття «інтермедіальність» було запроваджено ще в 1812 році романтиком С. Колріджем. У 1983 році Ааге (Оге) А. Ханзен-Льове, відштовхуючись від культурологічної проблеми, відокремив термін від інтертекстуального пласта. Поняття «інтермедіальність» залишається остаточно не уточненим, адже під визначення А. А. Ханзен-Льове підходить ціла низка суміжних підкатегорій: мульти-медіальність, полі-медіальність, плюрі-медіальність, транс-медіальність, медіа-обмін, медіа-трансфер, медіальна трансформація [Ханзен-Лёве 2016, с. 503]. У науковий обіг термін «інтермедіальність» увів німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-ті рр. ХХ ст. Інтермедіальність часто пов'язують із взаємозв'язком, взаємодією, синтезом мистецтв або перекодуванням одного виду мистецтва засобами іншого, при цьому вчені зауважують, що ці поняття не є нерівнозначними. Об'єднавши концепції кількох вчених (А. А. Ханзен-Льове, І. Раєвські, А. Ю. Тімашкової, Є. П. Шиньєва), можна виділити три види інтермедіальності:

1. Конвенційна інтермедіальність – має місце медіальне різноманіття форм художнього твору (наприклад, музичність живопису, пластичність музики та ін.). Часто це випадки нетрадиційних форм, які не відповідають ідеї єдиного інтегрального медіуму, традиційному уявленню про нього, або ж особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на

взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. М. Бахтін називав схожі процеси перекодуванням [Бахтин 1975, с. 234], а Ірина Раєвски, провідний німецький дослідник проблеми, – медіа-обміном [Rajewsky 2005, р. 43].

2. Нормативна інтермедіальність – той самий сюжет розробляється різними медіа, виробляється нормативність початкового медіума. Це інтермедіальність у широкому значенні – створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури. У роботі І. Раєвски цей вид інтермедіальності названо медіа-комбінацією [Rajewsky 2005, р. 64]. Виникає вона через те, що кожна нова епоха по-новому оцінює мистецтво давно минулих років, – там, де на матеріалі художніх образів минулого народжуються нові думки та почуття, що вимагають нових методів (і медіумів) їхньої художньої реалізації.

3. Референційна інтермедіальність – у тексті одного медіуму цитується текст іншого медіуму, один із медіумів виступає як референт. У західноєвропейському літературознавстві цей вид інтермедіальності має традиційну назву – екфрасис, під яким розуміють спроби одного медіуму в мистецтві описати форму та зміст іншого медіуму. Як класичний приклад наводять опис Гомером щита Ахілла в «Іліаді», роман «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда. Референційна інтермедіальність не обмежується лише випадками екфрасису. У зв'язку з цим слід говорити про медіа-цитатність, коли текст одного медіуму цитується іншим. Деякі випадки посилянь та ремінісценцій також можуть бути прикладами медіа-цитатності. І тоді під такою інтермедіальністю мають на увазі специфічну форму діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії мистецьких референцій. Подібними художніми референціями, за словами дослідників, є художні образи чи стилістичні прийоми, що мають для кожної конкретної епохи знаковий характер. Референційна інтермедіальність, при широкому підході до проблеми її визначення, також може включати інші типи синтезу, які скоріше входять до категорії інтертекстуальних та не мають зв'язків між медіями (наприклад, авторське цитування власних робіт). Крім того, практично будь-яка нормативна інтермедіальність є референційною, як і багато випадків конвенційної

інтермедіальності підтверджуються референціями.

Поняття інтермедіальність у сучасному літературознавстві розуміються доволі широко. Воно розкриває етапи міжмистецької взаємодії: перекодування тексту, взаємодія на семантичному та формальному рівнях. Важливо, аби у прикладних дослідженнях уточнювався зміст поняття, що сприятиме конкретизації напрямів аналізу та висновків. В межах інтермедіальних студій виокремлюють різні види досліджень, зокрема – літератури і живопису, літератури і театру та надзвичайно популярними є порівняльні дослідження, які засновані на зіставленні художнього тексту та його екранною версією.

«Батьком» компаративного дослідження екранізації часто називають американського вченого Дж. Блюстоуна, чия робота «Роман у фільм: перетворення художньої літератури на кіно» стала засадничою для цілого періоду компаративних досліджень екранізації [Bluestone 1957]. «Целулоїдний Лаокоон» – так назвала цю книжку сучасна британська дослідниця К. Елліот, натякаючи на ідейних натхненників Дж. Блюстоуна, Г. Лессінга та І. Беббітта [Elliot 2003, p. 11]. І дійсно, імітуючи підзаголовок Лессінгового дослідження, перший розділ своєї монографії американський компаративіст назвав «Межі роману і межі фільму» і таким чином визначив головне спрямування своєї праці – відверто критичне ставлення до змішування мистецтв кіно та літератури. «Результати перетворення лінгвістичних образів у візуальні мають катастрофічні наслідки для обох видів образності» [Bluestone 1957, p. 42], «роман – це норма, від якої фільм відхиляється на свій власний ризик» [Bluestone 1957, p. 5], «кінематографічні й літературні форми пручаються конвертації» [Bluestone 1957, p. 218] – подібні твердження Блюстоуна не лише свідчать про невіру дослідника в мистецький успіх будь-якої екранізації, а, що надзвичайно важливо, закладають тенденцію самого підходу до її осмислення.

Цей підхід отримав назву “*fidelity criticism*” (дослідження точності, відповідності кінофільму його літературному першоджерелу) і домінував у теорії екранізації протягом 1960-1980 рр. Хоча не всі дослідження цього напрямку наслідують блюстоунівський радикалізм погляду на взаємодію двох

медіа, втім для всіх властивий погляд на екранізацію як на вторинний продукт порівняно із літературним першоджерелом та, відповідно, настанова на пошук схожості/відмінності. Характерним для “*fidelity criticism*” стає створення різних типологій визначення вірності кіноверсії її літературному джерелу, як, приміром, «аналогія – коментар – переміщення» [Wagner 1975, p. 14], «запозичення – перетин – трансформація» [Andrew 1980, p. 9], «твір – сировина – нарративні зміни – точний переклад» [Klein, Parker 1981, p. 26] тощо. І хоча останнім часом дослідження в дусі “*fidelity criticism*” часто вважають за моветон.

Інтерес до цієї концепції не вщухає і навіть набирає обертів на новому рівні аналітичного осмислення, про що свідчать деякі праці останнього часу [Kranz 2008, p. 214]. Наприкінці ХХ ст. під впливом постструктуралізму та постмодернізму відбувається радикальна зміна наукової парадигми дослідження екранізацій. Насамперед фільм та література зрівнюються в правах, і екранізація вже сприймається як незалежний художній продукт. Деякі дослідники навіть ідуть ще далі й говорять уже про мистецтво екранізації. Характерним відтепер стає пошук нових шляхів для розгляду феномена екранізації. Приміром, пропонується погляд на екранізацію як на «постмодерністський повтор» і її дослідження з точки зору соціології [Vazin 2000, p. 77]; привертається увага до політичного та історичного контекстів розгляду екранізацій [Welsh 2007, p. 35]; впроваджується аналіз самого модусу адаптації як властивого і для кіно, і для літератури [Sanders 2005, p. 113]. До дискусії долучаються навіть письменники, пропонуючи власний погляд на заявлене коло наукових проблем [Snyder 2011, p. 91].

Справжнім проривом у теорії екранізації початку ХХІ ст. можна вважати концептуально-понятійні компаративні дослідження, що пропонують абсолютно новий погляд на означений феномен. Зокрема науковій переконливості та популярності в компаративних колах набувають такі твердження, як: екранізація – це інтерпретація [Hutcheon 2006, p. 62], екранізація – це переклад [Elliot 2003, p. 46], екранізація – це явище

інтертекстуальності [Leitch 2007, p. 8].

Один з підходів до дослідження феномена екранізації – це пошук відповідних теоретико-методологічних засад самого компаративного аналізу двох медіа. Цей підхід видається особливо актуальним і науково продуктивним у контексті інтермедіальних студій, адже питання інструментів та модусів зіставлення художніх систем різних мистецтв і досі залишається малодослідженим. Оповідальний характер і літератури, і кіно обумовив виключну увагу дослідників до наратологічного методу зіставлення цих двох мистецтв [McFarlane 1996, p. 38]. Робляться спроби компаративного аналізу шляхів конструювання образів в літературі та кіно [Reynolds 1993, p. 91], а також засобів творення емоцій у цих видах мистецтв [Smith 1995, p. 26]. Завдяки фундаментальним дослідженням у сфері семіотики кіно та літератури (К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман), семіотичний підхід набуває особливої ваги і у вивченні екранізацій [Elliot 2003, p. 165].

Останнім часом популярності набуває жанровий погляд на взаємодію мистецтв [Desmond 2005, p. 34]. Наведений огляд, як це зрозуміло із переліку згаданих праць, окреслює ситуацію в англomовному порівняльному літературознавстві. Пояснюється це тією провідною роллю, яку інтермедіальні студії відіграють в «американській школі» компаративістики, обумовлюючи її світове лідерство в цій галузі [Наливайко 2009, с. 19]. Однак виявлені тенденції дослідження феномена екранізації будуть справедливими і для європейської компаративістики. Так, скажімо, для сучасної німецькомовної компаративістики, подібно до американської, актуальною є теоретична спрямованість досліджень екранізації. Репрезентативні праці у цій галузі [Mundt 1994, p. 53] демонструють структурно-нратологічний підхід до осмислення екранізації. Тут запропоновано трансформаційний аналіз, що розкриває модифікації оповідних структур в літературних та кінотворах, а також з позицій структурної лінгвістики відбувається сегментація та класифікація оповідних одиниць літературного та кінотекстів.

1.2 Екранізація як особливий вид кінотексту

Термін «кінотекст» зустрічається в науковій літературі досить часто. Про твір кіномистецтва як текст пишуть Ю.М. Лотман (1992), Ю.Г. Цив'ян (1984), Ю.М. Усов (1980), А.В. Федоров (2000), Є.Б. Іванова (2000), Л. Гатчеон (2006) та інші. Ю.Г. Цив'ян зауважує: «У певному наближенні будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність безперервних ділянок тексту. Назвемо цю послідовність кінотекстом. Безперервні сегменти кінотексту називатимемо кадрами. ... Кінотекст – це ланцюжок ядерних кадрів. ... Таким чином, яесь повідомлення, властиве кінотексту, може бути виявлено лише після розгляду як мінімум двох ядерних кадрів та з'ясування, який із типів приєднання вони здійснюють. Тобто одиницею кінотексту завжди є пара ядерних кадрів. Назвемо її базовим ланцюжком або базовою синтагмою кінотексту» [Цив'ян 1984, с. 111].

На думку Є. Б. Іванової, «кінофільм – це текст, тобто зв'язковий семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому матеріальному носії послідовність кадрів, що є фотографічним або мальованим зображенням, і що зазвичай супроводжується звуковим рядом [мовленням, музикою, шумами]» [Іванова 2001, с. 151]. Такий підхід, правомірний з погляду мистецтвознавства, може бути прийнятий у цій роботі, оскільки досліджується кінотекст як об'єкт глядацького сприйняття.

Кінотекст у вигляді послідовності кадрів на кіноплівці цікавить лише фахівця, глядачеві ж він пред'являється способом проектування кіноплівки з магнітною звуковою доріжкою на екран зі швидкістю 24 кадри на секунду. Кіноапарат і кіноплівка – спосіб фіксування та зберігання кінотексту, причому нині далеко не єдиний. Матеріальним носієм кінотексту може бути відеокасета, а точніше, відеоплівка з магнітним записом, та DVD, на якому кінотекст записується у цифровому вигляді. Втім, завжди необхідною умовою

репрезентації кінотексту є наявність екрана. Власне кажучи, це вид тексту, поява та функціонування якого пов'язане з появою та розвитком засобів масової комунікації, або мас-медіа, і неможливе без них.

Кінотекст можна визначити як медіатекст. Тоді він стає в один ряд із екранними текстами, до яких також належать телетексти (телефільм), відеотексти (відеофільм) та комп'ютерні тексти (відеогра). Відмінності цих медіатекстів один від одного полягають, безумовно, не тільки в технічних засобах створення, зберігання, тиражування і т.д., а й у цілях та завданнях, які ставляться перед ними, а також у кількісному співвідношенні інформації, переданої візуальним засобами. Треба відзначити, що медіатексти утворюють єдину групу за способом сприйняття (аудіовізуальним) та способом пред'явлення реципієнту (екранному). Медіатексти мають здатність взаємоперекладності з однієї аудіовізуальної техніки в іншу, наслідком чого є можливість подивитися один і той же фільм на кіно-, телеекрані та на дисплеї комп'ютера.

Багато сценаріїв світового та вітчизняного кіно написані на основі літературних творів. Екранізація – переклад художнього твору з мови словесного мистецтва на мову екранного мистецтва, задовго до появи кіно та телебачення твори літератури переносилися на екран. Раніше основним споживачем літературних сюжетів був театр. Докінематографічні видовища – театр, живопис, фотографія – поступово освоювали складну матерію літературного тексту. Перші звернення німого кінематографа до літературних творів були дуже поверховими. У період зародження кінематографа зі складного літературного твору режисери брали лише фабулу та набір персонажів. До середини 10-х років ХХ століття були інсценовані такі шедеври, як «Брати Карамазови», «Прийняті та зневажені» Ф. Достоєвського, «Анна Кареніна», «Війна та мир» Л. Толстого тощо.

Книжка передбачає глибоке, вдумливе читання. Читач не обмежений у часі і за необхідності може повернутися на початок чи будь-яку іншу частину літературного тексту. Кінотекст несе великий обсяг інформації, яку необхідно

переробити у заданому авторами фільму темпі у встановлений термін. Сприйняття кінотексту можна порівняти з поверхневим, швидким читанням. Відео наближає кінофільм до телефільму, знищуючи деякі властиві йому якості. Зникає темна кінозала, в якій близькість глядача з тим, що відбувається на екрані, досягає апогею. Фільм перестає бути неподільним простором, оскільки з'являється можливість повернутись до епізоду в рамках одного перегляду фільму. Тим самим втрачається «ілюзія життя» – адже життєвий процес неможливо повернути назад, і кінотекст певною мірою наближається до літературного тексту.

Перейдемо тепер до розгляду характерних рис та особливостей кінотексту як особливого виду тексту. Кількість та склад текстових категорій у різних дослідженнях часто не збігаються, це пов'язано як зі складністю об'єкта дослідження, так і з відмінністю цілей його вивчення. В. А. Кухаренко пропонує виділяти дванадцять основних категорій художнього тексту: членованість, зв'язність, перспекцію та ретроспекцію, антропоцентричність, локальну та темпоральну віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність та прагматичну спрямованість [Кухаренко 1988, с. 70]. Розглянемо їх стосовно кінотексту.

Структура кінотексту припускає можливість членованість. Наприклад, кінотекст ділиться на епізоди, які мають формальну та змістовну самостійність, які можна демонструвати окремо, що спостерігається в телепередачах.

Зв'язність. Змістовна самостійність епізоду відносна, тому що вимагає опори на кінотекст цілком. Якщо епізод демонструється окремо, демонстрація майже завжди супроводжується посиланням на кінотекст-джерело та вказівкою (експліцитною або імпліцитною) на причину цитування. На перший погляд кінотекст може здатися неоднорідним, у ньому, як і в тексті художньої літератури, розробляються різні сюжетні лінії, перехрещуються теми, змінюються точки зору. Причина цього полягає в невідповідності між лінійним характером розгортання тексту і багатовимірністю дійсності, що відображається. Однак по мірі розгортання тексту автосемантичність

фрагментів прагне до нуля і вони пов'язуються у єдине когерентне ціле [Кухаренко 1988, с. 71]. Членованість і зв'язність кінотексту є діалектичною єдністю.

Перспекція та ретроспекція є ще однією категорією художнього кінотексту. Спрямованість розвитку подій у кінотексті може як рухатися вперед (відповідно до перебігу подій у реальному світі), так і повертатися назад. Мають місце також перспекція і ретроспекція у вузькому значенні – попередження майбутнього, забігання наперед “*flash-forward*” та спогад про минуле “*flash-back*”. Фрагменти такого роду порушують просторово-часовий континуум, проте вони легко розпізнаються завдяки спеціальним сигналам – наприклад, переходу від кольорового зображення до чорно-білого, до уповільненої чи прискореної зйомки, особливого музичного супроводу, різкої зміни пейзажу, інтер'єру, костюма, зовнішності героїв. Категорії перспекції та ретроспекції створюють відчуття багатовимірності світу кінотексту.

Антропоцентричність, як категорія виділяє людину у центрі художнього кінотексту незалежно від конкретної теми розповіді і все, що робиться в кінотексті, має на меті охарактеризувати людину якнайповніше. Пейзаж відображає її настрій, інтер'єр та одяг – її звички та смаки, навіть протягом часу не об'єктивно, час іде в темпі, значущому для персонажа.

Локальна та темпоральна віднесеність також є категорією художнього кінотексту. Відображення простору може бути автономним фрагментом кінотексту, наприклад, панорама Нью-Йорка напливом на початку американських кінофільмів або пейзажами в бразильських серіалах. Однак частіше простір у кінотексті не вільний від присутності персонажа. Простір невіддільний від власне часу дії – пейзаж завжди вказує на пору року та доби, інтер'єр також може містити подібні вказівки (різдвяна ялинка, задернуті штори у поєднанні з електричним освітленням) ж нерівномірно, як й у персонажа.

Інформативність у художньому кінотексті. По відношенню до кінотексту це багатоканальна інформативність – з одного боку, інформаційний потік поділяється за способом сприйняття інформації, з іншого – за типом інформації,

що сприймається. Серед способів сприйняття кінотексту слід назвати зоровий та слуховий. Серед типів інформації І. Р. Гальперин виділяє наступні: а) змістовно-фактуальну (те, що бачимо і чуємо); б) змістовно-концептуальну (яка відображає ставлення автора); в) змістовно-підтекстову (для розуміння якої необхідна наявність певних фонових знань – пресуппозиції) [Гальперин 2007, с. 144]. Інформація першого типу зазвичай виражається експліцитно, другого як експліцитно, так і імпліцитно, третього – імпліцитно.

У сучасній лінгвістиці виділяються три види текстової пресуппозиції: екстралінгвістична (знання в галузі науки, культури, літератури, політичні та соціальні), логічна (уявлення про природні відносини між явищами та подіями), лінгвістична (знання мовної дійсності, особливостей мови та графічних засобів її вираження). При сприйнятті кінотексту задіяно всі три види пресуппозиції плюс знання кінематографічних кодів – суперсегментивних засобів, актуальних для породження, вираження та сприйняття імпліцитної інформації в кінотексті.

Системність, також є важливою категорією кінотексту. У кінотексті не існує випадковостей, кожен елемент входить у загальну систему, що створюється колективним автором як наслідок множинних семіотичних трансформацій і функціонує до виконання загальної єдиної мети. З моменту виходу кінофільму в прокат складові системи не підлягають змінам, за винятком надзвичайних випадків – наприклад, відновлення фільму у тому вигляді, в якому він існував до цензорського виправлення.

Цілісність (завершеність) властива лише завершеному тексту та відрізняє його від нетексту. Носить інтенційний характер, тобто, автор чи поліавторський колектив сам вирішує, на якому етапі роботи закінчити твір. Специфіка категорії цілісності в кінотексті полягає в наступному: 1) тісна інтеграція вербальної та невербальної складових, які, будучи відокремлені одна від одної в рамках первинного перегляду знятого матеріалу, фактично втрачають інформативність; 2) наявність чітких тимчасових (екранний час) та просторових (двовимірне зображення на кіноекрані) рамок; 3) наявність сигналів, що позначають початок фільму – логотипу кіностудії, ініціальних титрів, назви

фільму, а також експліцитного напису «Кінець» або «Кінець фільму» (іноді функцію цього напису виконує поява фінальних титрів).

Модальність також є категорією, у якій кінотекст є продуктом суб'єктивного осмислення дійсності колективним автором, яке проявляється на всіх етапах відбору лінгвістичного та нелінгвістичного матеріалу, починаючи від вибору теми та проблеми майбутнього фільму. У кінотексті авторська суб'єктивність виражається у режисерських, операторських, звукооператорських рішеннях, акторській грі тощо. Зважаючи на диференційований поліавторський характер кінотексту, можна стверджувати, що маємо справу зі складним типом модальності. Кінотекст – це відбиток світу, побаченого очима групи людей.

Прагматична спрямованість являє собою спонукання реципієнта до реакції у відповідь. У разі кінотексту в якості реакції у відповідь передбачається імпліцитна дія – зміни в почуттях, думках, поглядах глядача, які не обов'язково знаходять вербальне вираження [Кухаренко 1988, с. 13]

Таким чином, можна підсумувати наступне:

а) кінотексту повною мірою притаманні універсальні текстові категорії, які дослідники вважають обов'язковими для художнього тексту;

б) кінотекст виконує комунікативну функцію при взаємопроникненні двох принципово відмінних семіотичних систем (лінгвістичної та нелінгвістичної), тобто є специфічною формою креолізованого тексту.

Отже, на сьогодні кінотекст є основним із об'єктів досліджень в контексті інтермедіальних студій, тож необхідно розглянути алгоритм порівняння екранізації та її літературної першооснови.

1.3 Алгоритм порівняння екранізації та її літературної першооснови

Кінофільм вивчається як багатовимірний та багатоплановий об'єкт різними науками, такими як лінгвістика, семіотика, літературознавство, естетика, перекладознавство тощо. За визначенням М.А. Єфремової «кінотекст розуміється як зв'язне, цільне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально-диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами. При трансформації тексту роману на екрані, деякі частини залишаються незмінними у плані елемента оповідання та/або деталей історії загалом. У такому разі можна говорити про відтворення елементів першоджерела (нехай і іншою мовою). Художнє завдання режисера полягає у «перекладі» – перенесенні чи заміні словесного коду з кіносценарію на інший (переважно візуально-аудіальний)» [Єфремова 2004, с. 185].

Хоча поняття екранізації описує стосунки літератури із таким новим видом мистецтва, як кінематограф, сам процес інтермедіального перекодування, або адаптації одного виду мистецтва іншим, не був породженням ХХ ст. Як писав французький теоретик кіно А. Базен, «переклад (адаптація), що тією чи іншою мірою розглядається сучасною критикою як украй ганебний прийом, незмінно існував в історії мистецтва. А. Мальро показав, чим був зобов'язаний живопис Ренесансу готичній скульптурі» [Базен 1972, с. 124]. Тут можна згадати також і стосунки барокової метафізичної поезії із живописом [Рязанцева 2014, с. 22], і романтичний культ синтезу мистецтв, і запозичення опери ХІХ ст. із театрального репертуару, і модерністську інтермедіальність тощо.

Розглядаючи вплив літератури на кіно, можна говорити не лише про екранізацію. Так, зокрема, А. Базен зазначав: «ми не знаємо, виявилися б такі

романи, як «Манхеттен» чи «Умови людського існування», зовсім іншими, якби не було кінематографа; але ми переконані, що «Сила та слава» (реж. В. Говард, 1933) та «Громадянин Кейн» ніколи не були б створені без Джеймса Джойса та Дос Пассоса» [Базен 1972, с. 132]. Інакше кажучи, можна досліджувати в цілому вплив літератури на кіно із сюжетно-тематичної, структурно-нарративної чи стилістичної точок зору.

Появу екранізацій часто пов'язують із комерційністю кінематографа. І правда, ще Б. Балаш зазначав, що «фільм як продукт промисловості є дуже коштовним і складним колективним витвором» [Балаш 1968, с. 36]. Така дорожняча кіновиробництва змушує кінематографістів, як жодних творців інших мистецтв, рахуватися із смаками публіки. Звідси і особливий інтерес до адаптації літературних творів, чия «перевіреність» гарантує безпечність величезним грошовим інвестиціям. Проте, як слушно зауважує Л. Гатчеон, економічна привабливість це не єдина мотивація для створення екранізацій [Hutcheon 2006, р. 5]. Існує безліч психологічних та естетичних причин для адаптації літературного твору: переказати відомий сюжет мовою іншого мистецтва, по-новому виявити ідейний та емоційний потенціал літературного твору, вступити у художній діалог тощо.

Критична думка стосовно екранізації великою мірою генерується теоретичною «підступністю» цього феномена. Британська дослідниця К. Елліот так пояснює цю ситуацію: «Більше століття екранізація була «поганим хлопцем» міжмистецького дослідження та позначалася як немистецьке мистецтво не лише тому, що вона затьмарювала класифікації мистецтв, забруднюючи їх незайману чистоту в першій половині ХХ ст. та перешкоджаючи їх незалежності у другій половині, але тому, що вона провокує дві центральні ересі проти мейнстримних естетичних та семіотичних теорій ХХ ст. Перша припускає, що, зрештою, слова та візуальні образи можуть взаємоперекладатися. ... Друга – що форма може відокремлюватися від змісту» [Elliot 2003, р. 133]. Обидва заявлені питання насправді потребують належного теоретичного осмислення, а отже, актуалізують необхідність подальшого

наукового вивчення феномена екранізації.

У науці, особливо вітчизняній, і досі залишається непростим питання, в межах якої дисципліни має вивчатися екранізація. На перший погляд видається очевидним, що екранізації як кінофільми – це галузь кінознавства. Але кінознавці аналізують екранізації насамперед як кінопродукцію, тобто великою мірою без застосування методик літературознавчого аналізу, адже не є їх першочерговим завданням. А звідси виходить, що сам процес трансформації літературної першооснови у кінознавчих дослідженнях здебільшого залишається без належної уваги. Тоді як наявність такого процесу мала б неабияк хвилювати літературознавців з огляду на значущість феномена у екранізації в контексті сучасної культури.

Насамперед така значущість обумовлюється численністю екранізацій та популярністю їх серед глядацької аудиторії. І в цьому сенсі важливо зауважити, що кіноадаптації приваблюють не лише тих, хто не читав першоджерело, а й тих, хто був знайомий із літературним твором. І якщо інтерес перших можна було б пояснити лише бажанням ознайомитися зі змістом нечитаного тексту, то інтерес других має більш тонке естетико-психологічне підґрунтя, пов'язане із специфікою кінематографа як виду мистецтва. Екранізація у сучасному культурному просторі стає невід'ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання. Усе це означає одне – так чи інакше екранізації впливають на сприйняття екранізованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, із значущістю якого треба рахуватися, хоча б із огляду на теоретичні досягнення герменевтики та рецептивної естетики. Тому не дивно, що ще у 1968 р. літературознавець У. Гуральник наголошував, що предмет теорії екранізації «підвідомчий» і кінознавству, і літературознавству, адже кінематограф став новим серйозним «читачем» та інтерпретатором літератури [Гуральник 1968, с. 92]. А кінознавець А. Базен, рефлексуючи з приводу театралізації та екранізації роману, у своїх узагальненнях пішов ще далі:

«(Літературний) критик у 2050 році буде розглядати не роман, з якого було «зроблено» п'єсу та фільм, а скоріше єдину роботу, виражену через три мистецькі форми, мистецьку піраміду з трьома боками, рівними в очах критика. Сама ж «робота» буде тоді лише ідеальною точкою на вершині цієї фігури, яка сама по собі є ідеальною конструкцією» [Bazin 2000, p. 26].

Отже, літературознавці не лише повинні враховувати естетичне силове поле екранізацій по відношенню до літературних творів, а й виробляти відповідну методику аналізу такого типу міжмистецької взаємодії. З усіх галузей літературознавчої науки найбільш підготовленою до такого типу аналізу виявляється компаративістика. Являючи собою, за термінологією Ю. Лотмана, у другому ступені, інтермедіальне компаративне дослідження феномена екранізації дає можливість виявити загальні естетико-семіотичні особливості літератури та кіно, розкриває специфіку смислотворення та когнітивні і сугестивні можливості кожного з мистецтв.

Предметом дослідження феномена екранізації можуть поставати різні явища. Так, можна зіставляти твори одного автора та їх кіноверсії чи різні екранізації одного літературного твору. Можна говорити про манеру екранізації окремих режисерів чи специфіку екранного втілення літературних родів і жанрів. Можна розглядати екранізації національних літератур чи адаптації творів певних історико-культурних періодів. Окремим напрямом подібного роду дослідження, що, до речі, вже набув певної популярності в Україні, може бути аналіз кіносценаріїв. Однак тут варто завважити, що цей різновид компаративного зіставлення принципово відрізняється від порівняння літературних творів та кінофільмів як завершених текстів. Як визначає Ю. Лотман, «сценарій нечасто являє собою самостійний твір мистецтва – це етап і елемент створення фільму» [Лотман 2005, с. 287]. Це твердження видається абсолютно справедливим, адже між написаним сценарієм і кінцевим кіновиробом пролягає величезна творча дистанція, що включає в себе такі етапи, як зйомка фільму (робота акторів, режисера, оператора, художника), монтування фільму, озвучування та музичне оформлення фільму, вироблення

чистої версії фільму. За всі ці етапи відповідають різні спеціалісти, на всіх стадіях творення може відбутися докорінна зміна художньої концепції і остаточна версія фільму може істотно відрізнятись від сценарного нарису. Крім того, потребує уточнення саме поняття «сценарію» для кінофільму, адже тут може йтися про такі різновиди, як сценарій літературний, режисерський, операторський, зображальний. Тому сценарії варто розглядати або в межах текстологічного дослідження (від сценарію до фільму) або як міжжанрову трансформацію (від літературного твору до сценарію). У першому випадку дослідження буде мати скоріше кінознавчий характер, у другому – власне літературознавчий.

Настанова на глибинне теоретико-компаративне дослідження явища екранізації була закладена у французькій науці ще роботами видатного теоретика кіно А. Базена. Проте, як засвідчує Д. Наливайко, веллеківське «розширення діапазону літературної компаративістики спершу зустріло значний спротив серед західноєвропейських вчених, особливо французьких, прихильників традиційної компаративістики» [цит. за: Денисова 2009, с. 56]. І лише у 1980-х рр. ситуація почала трохи змінюватися, що привело до поступового зростання популярності теми взаємодії літератури та інших видів мистецтва в академічних колах Франції. Про це свідчать сучасні фундаментальні дослідження, де зіставлення екранізації та її літературного першоджерела провадиться на різних художніх рівнях (структура, жанр, простір, персонаж), пропонуються історико-культурні коди прочитання екранізацій, активно застосовується семіотичний підхід. Прагнення до теоретичного осмислення феномена екранізації властиве також і для іспанської компаративістики останніх років [Наливайко 2009, с. 296]. У працях такого плану тут також превалюють семіотична [Pena-Ardid 1992, р. 31] та наратологічна [Noriega 2000, р. 13] моделі інтермедіального зіставлення.

Провідною тенденцією кінознавчих та літературознавчих студій, присвячених екранізації в російському літературознавстві 1960-1970 рр., був «*fidelity criticism*» [Фрадкин 1967, с. 83]. Окремо варто виділити роботу

А. Вартанова, в якій вже на ранньому етапі осмислення феномена екранізації було поставлене завдання теоретичного аналізу самого процесу інтермедіального перекодування [Вартанов 1961, с. 13]. Останнім часом спостерігається поживлення інтересу до цього типу міжмистецької взаємодії в річищі філософії [Арутюнян 2003, с. 68], загальної естетики [Мильдон 2007, с. 52] та мовознавства [Покидишева 2007, с. 92]. У цих дослідженнях на перший план виноситься питання характеру взаємодії літератури та кіно (переклад, інтерпретація), пропонується застосовувати до аналізу філологічну топологію та когнітивну лінгвістику. В одному з останніх досліджень на цю тему, теоретико-літературній роботі О. Соколової, робиться спроба семіотичного вивчення процесу конструювання літературного та кінообразу [Соколова 2013, с. 97].

У вітчизняній науці, крім відомих кінознавчих робіт, присвячених екранізації, існують і філологічні дослідження цього явища. Це, приміром, дисертації О. Довбуш, яка на прикладі аналізу твору “*Oliver’s Story*” Е. Сігал розглядає екранізацію як семіотичний міжмистецький переклад [Довбуш 2005, с. 66], та У. Левко, яка на матеріалі екранізацій художньої прози Станіслава Лема пропонує герменевтичний підхід до розгляду означеної проблематики [Левко 2010, с. 48]. Не можна також не згадати праць на цю тему таких відомих українських літературознавців, як Н. Висоцька [Висоцька 2010, с. 83], Н. Овчаренко [Овчаренко 2006, с. 133], О. Пронкевич [Пронкевич 2012, с. 190], Т. Свєрбілова [Свєрбілова 2014, с. 299], які своїми дослідженнями засвідчили значущість теми екранізації в контексті вивчення світової літератури. Однак окремого комплексного інтермедіального дослідження феномена екранізації в Україні немає. Незважаючи на солідну кількість робіт, у царині компаративного дослідження екранізації в світовій науці спостерігається певний парадокс – фундаментальної теорії екранізації досі не існує. Твердження про те, що «теорія екранізації дуже мало просунулася з 1950-х рр.» [Albercht-Crane 2010, р. 11], що значення теоретичного осмислення екранізацій почалося лише в 1980-х рр. [MacCabe 2011, р. 6], що наразі майже не існує теоретичних підходів до

порівняння двох медіа, що у дослідженні екранізацій домінують вузькотематичні індивідуальні дослідження [Leitch 2007, p. 150], що в самому кіномистецтві це одна із слабо розроблених проблем – формують думку про «брак теорії в дослідженні екранізацій» [Westbrook 2010, p. 25]. Звідси очевидно, що найбільш актуальними для сучасної компаративістики видаються праці теоретико-методологічного спрямування, де б досліджувався процес інтермедіального перекодування, виявлялися параметри мистецької взаємодії літератури та кінематографа в процесі екранізації літературних творів, та формувалася необхідний методологічний інструментарій дослідження мистецьких варіантів літературних творів.

Теоретико-методологічна настанова сучасної компаративістики у дослідженні феномена екранізації обумовлює і відповідні проблеми. Перша проблема стосується категорії подібності екранізації та її літературного першоджерела. Незважаючи на численні літературознавчі, кінознавчі й навіть філософські дослідження феномена екранізації, вкрай суб'єктивний і ненауковий критерій «схоже/несхоже» продовжує визначати модус реценції кіноадаптацій літературних творів. Це недвозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища.

Ю. Лотман у своїх працях із семіотики знімав це, на перший погляд, гостре протиріччя між вербальним та візуальним образами. Як відомо, слово – це приклад умовного знаку, а візуальний образ – приклад знаку іконічного. Якщо умовному знаку властиві необумовлені, конвенційні стосунки між планом вираження та планом змісту, то для іконічного знаку ці стосунки є чітко обумовлені [Лотман 2005, с. 33]. Інакше кажучи, іконічний знак моделює своє значення. Проте парадокс полягає в тому, як стверджує дослідник, що мистецтво як вторинна моделююча система в принципі використовує лише іконічні знаки. І це справедливо для всіх видів мистецтва, включаючи мовне. «На основі двох видів знаків виростають два різновиди мистецтв: образотворчі й словесні. Поділ цей очевидний та, здавалося б, ніяких подальших пояснень не

потребує. Однак варто придивитися до художніх текстів і вдуматися в історію мистецтв, як стає ясно, що словесні мистецтва, поезія, а пізніше й художня проза, прагнуть із матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого наочно виявляється хоча б у тому, що чисто формальні рівні вираження словесного знаку: фонетика, граматики, навіть графіка – у поезії стають змістовними. З матеріалу умовних знаків поет створює текст, що є знаком образотворчим. Одночасно відбувається й протилежний процес: малюнком, що по самій своїй знаковій природі не створений для того, аби служити засобом оповіді, людина незмінно прагне розповідати. Такими є алегорії в живописі класицизму» [Лотман 2005, с. 294]. Отже, з усього вищесказаного витікає, що між знаками літератури та кіно немає нездоланої понятійної прірви, а отже, інтермедіальне зіставлення цих двох видів мистецтва в аспекті екранізації є перспективним з теоретико-методологічної точки зору.

Фільм як змінена форма завжди буде мати й інший смисл порівняно з літературним першоджерелом. Однак такий погляд фактично створює глухий кут для інтремедіальних студій екранізації: говорити про міжмистецький переклад видається неможливим, сама доцільність порівняння кінофільму та його літературного першоджерела видається сумнівною, адже їх можна розглядати лише на предмет відмінності, що, власне, і продемонстровано в згаданому раніше дослідженні Дж. Блюстоуна. І хоча наступники цього піонера в галузі вивчення екранізації в цілому відійшли від його категоричності, але питання форми-змісту і досі залишається до кінця не визначеним.

Спробуємо поглянути на цю проблему з точки зору семіотики. Під час екранізації відбувається своєрідний переклад мови літератури мовою кіно. А отже, здається, зміна форми є неминуча. Виникає питання щодо того, як визначати мову будь-якого мистецтва. Як відомо, поруч із природними (чи точніше буде первинними) мовами (українська, англійська, чеська тощо) та штучними мовами (як знаки дорожнього руху) існують ще і вторинні мови, «комунікативні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем» [Лотман 2005, с. 21]. Саме такою вторинною моделюючою системою і є

мистецтво. Інакше кажучи, мова мистецтва – це первинна мова, організована за певною моделлю. Своєю чергою модель втілює «найбільш загальні аспекти картини світу – її структурні принципи» [Лотман 2005, с. 31], що, власне, і є змістом художнього твору. «Ідея в мистецтві – це завжди модель, адже вона втілює образ дійсності» [Лотман 2005, с. 24]. Умовно мову мистецтва можна виразити наступною формулою: первинна мова+структурна модель. Другий компонент тут, власне, і є відповідальним за зміст художнього твору і водночас збігається із традиційним розумінням форми як внутрішньої та зовнішньої структури, певного співвідношення елементів і процесів у часі та просторі.

А отже, переклад художнього твору відбувається на двох рівнях: переклад на рівні первинної мови і переклад на рівні структурної моделі. Переклад на рівні первинної мови – це пошук відповідних матеріальних еквівалентів; переклад на рівні структурної моделі – це пошук засобів передачі цієї структури незмінною. На думку Ю. Лотмана «Не складно помітити, що відмінності будуть з'являтися за рахунок природи матеріалізації того чи іншого знаку, а подібності – як результат однакового місця в системі» [Лотман 2005, с. 25]. Так, якщо розбити зелене скло світлофора, білу лампочку знизу жовтої та червоної водії все одно будуть сприймати як дозвіл проїзду завдяки її структурному положенню.

Саме таке бачення фактично вказує, що сумнозвісного розриву форми-змісту під час міжмистецького перекладу не відбувається, і це сприяє подальшому компаративному дослідженню різних медіа. Залишається лише додати, що первинною мовою для літературного твору буде будь-яка природна людська мова (французька, словацька тощо), а первинною мовою для кіно будуть зафільмовані зображення. На цьому рівні, як зазначалося вище, під час інтермедіального перекодування відбувається пошук матеріальних відповідників – аспект дослідження, близький до перекладознавчих студій. Найдоцільніше же, здається, вивчати феномен екранізації на другому рівні – шляхів та засобів передачі модельної структури художнього твору, тобто модусів втілення його форма-змісту.

Однак говорячи про екранізацію як інтермедіальну взаємодію літератури та кіно, не можна не торкнутися ще одного важливого питання – способу визначення самого процесу екранізації. Зараз існує три підходи, обґрунтовані найавторитетнішими компаративістами: екранізація – це інтертекстуальність, інтерпретація або переклад.

Ясна річ, що застосоване в широкому розумінні поняття інтертекстуальності може виявити цікаві аспекти феномену екранізації. Проте строго кажучи, ідея інтертекстуальності описує інші стосунки двох текстів, ніж представлені екранізацією та її літературним першоджерелом. Розуміння екранізації лише як певного відтворення художніх явищ попереднього твору (тобто алюзію, ремінісценцію, пародіювання тощо) або як наслідування стильових властивостей (різні форми стилізації) значно спрощує саме явище інтермедіальної взаємодії.

Це твердження стане зрозумілим, якщо уявити не художній фільм, а просту зйомку реальності. Другий погляд (екранізація – це завжди інтерпретація) був обґрунтований, серед інших, канадською компаративісткою Л. Гатчеон. Доводи дослідниці про безліч суб'єктивних та об'єктивних факторів, що впливають на процес «ре-медіації» [Hutcheon 2006, p. 17], видаються абсолютно слушними. Однак такий погляд стосується скоріше індивідуалістського, а не загально теоретичного бачення феномену екранізації. Інакше кажучи, йдеться про вплив позамедійних чинників, а не про інтермедійний аналіз.

Найбільш прийнятним видається бачення екранізації як форми перекладу. Щоправда, продуктивнішим було б дещо модифікувати цей підхід, замінивши поняття «переклад» поняттям «перекодування». Поняття «переклад» видається надзвичайно тісно пов'язаним із лінгвістикою, а отже, насамперед актуалізує перший рівень матеріального переходу однієї мови в іншу. Запозичений із теорії інформації, термін «перекодування», по-перше, більш точно характеризує процес екранізації, роблячи його подібним не до перекладу, скажімо, з французької на англійську, а до передачі мовного повідомлення

сутнісно іншим кодом як, наприклад, Азбукою Морзе. Крім того, ідея різних кодів видається особливо вдалою, аби відкинути вкрай суб'єктивні чинники, що обумовлюють дискусію про «схожість» – «несхожість», що неминуче виникає у зв'язку з екранізацією. Якої схожості тут чекати – коду чи повідомлення. Можливо, екранізація видається несхожою просто через матеріальну відмінність коду кіно і коду літератури. А можливо, відчуття несхожості породжується неготовністю чи невмінням сприймати інший мистецький код. По-друге, термін «перекодування» акцентує найважливіший у випадку інтермедіальності тип взаємодії – збіг чи незбіг повідомлення на вході та виході каналу зв'язку. Інакше кажучи, у центрі уваги постають засоби творення, передачі та збереження смислу під час взаємодії двох різних медіа, тобто актуалізується другий рівень міжмистецького переходу (модель світу). Таким чином на перший план висувається завдання аналізу процесу перекодування літературного твору в кінотвір на різних художніх рівнях, під час якого виявлятимуться чинники, що впливають на формування чи зміну смислу первинного повідомлення. Такий аналіз інтермедіального перекодування, зрештою, зможе запропонувати параметри об'єктивного визначення «схожість» та «несхожість» екранізації з її літературного першоджерела.

Ще одне поле проблематики сучасного дослідження феномену екранізації стосується наукового визначення іншого, суто суб'єктивного критерію оцінки екранізацій – «гарна/погана» кіноадаптація.

Не можна не погодитися із Л. Гатчеон в тому, що екранізацію не варто вважати вторинним продуктом [Hutcheon 2006, p. 12], як не можуть бути вторинними картина, балет чи опера на літературний сюжет. Але не можна також не завважити, що літературний твір постає першоджерелом, із яким завжди порівнюватимуть його іншомистецькі варіанти. Причому у випадку кіноверсій схожість, подібність до першоджерела, як правило, виступають критерієм якості екранізації. І в цьому, варто зазначити, ставлення до кінематографа суттєво відрізняється від сприйняття інших видів мистецтва, адже навряд чи можна уявити серйозну розмову про подібність балету

«Лускунчик» до казки Гофмана. А у випадку кінематографа саме такий кут зору породив цілий напрям компаративної думки – *“fidelity criticism”*. Пояснюється ця ситуація декількома причинами. По-перше, вочевидь, до уваги треба взяти іманентну подібність літератури та кіно як мистецьких форм моделювання образу світу, що і обумовлює більш вимогливе ставлення до екранізації як міжмистецького перекодування. По-друге, не менш вагомим видається і рецептивний фактор, адже частіше за все читач літературного твору іде дивитися екранізацію, як говорив А. Базен, знову зустрітися з улюбленим сюжетом та персонажами, але у ще більш емоційно впливовому вигляді реального втілення, яке може запропонувати кінематограф.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ О. УАЙЛДА У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

2.1 Роман О. Уайлда «Портрет Доріана Грея» як втілення принципів естетизму

Естетизм – напрям у мистецтві, який охопив різні види художньої творчості і розвився наприкінці XIX на початку XX ст. Виникає він, як реакція на реалізм, з його надто натуралістичним баченням світу. Естетизм (від грец. “*aisthesis*” – чуття, почуття, “*aisthetion*” – здатний відчувати) – тенденція та художній рух в англійській літературі і мистецтві, яка підкреслювала переважання естетичних цінностей над етичними і над соціальними проблемами [Наливайко 2009, с. 54]. По суті, естетизм виражає тенденції європейського декадансу, тому він розглядається як відгалуження цього явища в Англії.

Естетизм, який виникає у різних сферах мистецтва, народжується на початку XIX століття і корінням сягає романтизму. Крім того, він був своєрідною мистецькою реакцією на вікторіанську епоху, тим самим передбачаючи модернізм. Естетизм у своєму роді означає визнання краси як основної та вічної цінності людства. Варто відзначити, що існування естетизму як мистецького руху було недовгим, він згасає вже на початку XX ст. Треба відзначити, що рецепція естетизму біла неоднозначною, тож, часто естетизм не сприймається науковцями всерйоз як інші напрями історія мистецтва.

Основними рисами естетизму вважається мистецтво заради мистецтва. Один із ідеологів естетичного руху, Дж. Рескін вивів вічну за своїм значенням формулу: зв’язок краси і правди, краси і добра, краси і справедливості. Естетизм у своєму роді означає визнання краси як основної та вічної цінності людства.

Такий акцент на мистецтві заради мистецтва призвів до того, що у консервативній Англії естетизм став своєрідною антиідеєю моралі.

Серед найвпливовіших естетів можна назвати імена таких поетів як Джон Кітс, Данте Габріель Россеті, Джеймс Макніл Вістлер, а також одного з найзнаменитіших естетів Оскара Уайлда. Саме вони відобразили напрям естетизму у своїх творах, впливали на свідомість людей, запевняли, що в житті потрібно цінувати насолоду, чуттєве задоволення і бути вільним від моральних норм. Необхідно звернути увагу на те, що своїм нетривіальним підходом до зображення дійсності, естетизм привернув увагу багатьох митців і став культовим у літературі та живописі.

За уявленнями естетистів, твір мистецтва не має жодної мети. Єдине завдання – це отримання задоволення, і в жодному разі не пізнання істини. Істина розумілася як брехня, сухий дидактизм, грубе моралізаторство, яке не можна зіставити із цікавістю твору. Єдиний можливий випадок, коли істина може бути у творі – це той варіант, коли вона переломлюється через свідомість автора, його поетичну майстерність, коли вона приглушена, підпорядкована поетичним законам. Істина досягається лише засобами прекрасного, що своєю чергою не всім і який завжди доступна. Вона недосяжна як і лише іноді, в останній момент особливого прозріння може відкриватися автору. Звідси виходить те, що єдина мета, якої може прагнути художник, – це просте зображення краси, а насичення красою, впливом геть душу читача. Письменників також поєднувала тема прекрасного страждання, і головне значення твору крилося в емоційно-психологічному впливі на читача. Цей тотальний ефект досягається єдністю враження, яке можливо, у свою чергу, досягти лише за допомогою цілісного ефекту на реципієнта.

Нагадаємо, що одним із провідних ідеологів та практиків естетизму був О. Уайлд, який відмежовував естетику від етики і заперечував зв'язок мистецтва з мораллю. Ось деякі з його постулатів: «Закони мистецтва не збігаються із законами моралі»; «Естетика вища за етику»; «Митець не має етичних уподобань»; «Розуміння фарб і барв важливіше для розвитку

особистості, ніж поняття про добро та зло»; «Будь-яке мистецтво є аморальним» тощо [Міщук 1994, с. 21].

Автор знаменитих п'єс і романів, не соромлячись своїх суджень пропагував естетизм, вказував на те, що життя має бути сповнене ейфорії та задоволення, заперечував дійсність і відходив від неї. Він іронічно ставився до людей, які спростовували існування краси як найголовнішого в мистецтві. Ці та інші філософські й естетичні погляди, життєве кредо і принципи художньої творчості О. Уайлда виклав у своєму романі «Портрет Доріана Грея».

Для Оскара Уайлда поняття естетичного застосовується у всіх можливих варіантах дефініцій. Це, перш за все, весь речовий світ, що служить на догоду людині, це все, що здатне тішити око, хвилювати, народжувати нові почуття і відчуття у людини, те, що тягне за собою в житті, мистецтві та світі природи. Це всі можливі прояви моди, це живий світ, світ природи у всьому різноманітті фарб та форм існування. У тому числі це і наука про прекрасне у світі мистецтва та побуту, пов'язана з неминущою зміною художніх напрямів, стилів і методів вираження художньої виразності, з тією умовою, що будь-який предмет побуту сприймається виключно як витвір мистецтва [Наливайко 2009, с 14].

Варто відзначити, що естетика О. Уайлда набуває нової форми, різновиду, що отримала назву панестетизму, який оспівував культ краси як основну одиницю світогляду. Світоглядні орієнтири митця формувалися під впливом естетики Е. А. По, який передбачив епоху декадансу і розквіт естетичного вчення. Орієнтуючись на творчість свого американського колеги, О. Уайлд спрямовував власну творчість на всебічне освоєння людської природи, людського психіки та внутрішнього життя індивідуума.

У творах О. Уайлда завжди є досить багато недомовленого, пов'язаного з тим, що у творі є особливий шар по відношенню до поверхневого – це підводна течія. Не завжди ясна мета автора, подальший перебіг, розвиток конфлікту. Але завжди наявний певний натяк, що дозволяє повніше розкрити зміст через символіку твору. Це говорить про те, що розкриття відбувається через сугестію, що апелює до глибинно-традиційних (архетипових) засобів комунікації

[Кондратюк 2009, с. 285].

Принагідно варто зазначити, що О. Уайлд сам був живим утіленням естетизму, своєрідним ідеалом свого часу, який наслідували. Він вів легковажне життя, носив кричуще яскравий одяг, не соромився власних схильностей до одностатевого кохання. Його вміння чітко і влучно висловлювати свою точку зору, а також манери і спосіб спілкування, – все це привертало увагу публіки, яка просто обожнювала його твори і його ідеї. Саме суспільний резонанс уайлдівських ідей сприяв тому, що часто його поведінка залишалася безкарною. Йому наслідували, а незабаром охрестили «принцом естетів». Важливо, що дуже часто твори митця містили автобіографічні алюзії, що ще більшою мірою притягувало реципієнтів.

Свої погляди на мистецтво О. Уайлд висловлював у творах, зокрема, у романі «Портрет Доріана Грея», казці «День народження Інфанти», драмі «Флорентійська трагедія», які у найбільш довершеному вигляді відображають всю суть його естетичних ідей [Штанько 2007 с. 11].

За загально визнаною думкою, роман «Портрет Доріана Грея» став маніфестом естетики декадансу. У передмові письменник представляє квінтесенцію естетичних принципів у вигляді двадцяти п'яти афоризмів. Тут автор дає короткий, але дуже чіткий огляд мистецтва, розкриваючи та пояснюючи його цілі та завдання, місце художника та читача чи глядача. На думку О. Уайлда, «Художник – той, хто створює прекрасне» [Уайлд 2011, с. 113] він наділений роллю моралізатора, і цим не зобов'язаний нічого пояснювати чи доводити. «По суті мистецтво – дзеркало, що відображає того, хто в нього виглядає, а зовсім не життя» [Уайлд 2011, с. 132], хоч і є абсолютно безцільним і марним. Викладені у передмові ці афоризми, – захист тієї системи, яка сприяла моральному розкладу героя, – повинні будуть пройти випробування на міцність в основній частині тексту і показати, наскільки стійкою є вся теорія і чи виправдовує вона себе у дійсності.

Ці ідеї знаходять свою послідовну реалізацію у тексті роману. Зокрема, змальовуючи образ Доріана, автор реалізує ідею про вічне прагнення людини

до насолоди, трагічна доля юнака засвідчує той факт, що надмірний гедонізм веде людину до загибелі. У образі Лорда Генрі, який сприяє моральній деградації Доріана, письменник представляє алегорію життєвих спокус, які впливають на людину і, знову-таки, ведуть її до трагічного фіналу.

Необхідно зауважити, що мистецтво у романі здобуває вельми неоднозначне трактування. Зокрема, саме прагнення гедоністичного існування у мистецтві призводить героя до занепаду, з іншого боку – художник Безіл Холлуорд втілює ідею про те, що мистецтво може рятувати, втім, якщо воно не обтяжене егоїстичними прагненнями та намірами.

Отже, естетизм та його принципи, втілені у романі, сприймаються вельми неоднозначно, існує навіть точка зору, згідно з якою, О. Уайльд вважається взагалі антиестетистом. Не дивлячись на це, роман є стабільно популярним серед читачів та серед кінематографістів. Змальовуючи життєві перипетії відомого уайлдівського героя, режисери долучаються до інтерпретації основних поетологічних особливостей роману, пропонуючи нові трактування естетичних принципів.

До числа таких кіноверсій, які засновані на сюжетно-образному матеріалі роману «Портрет Доріана Грея», відноситься однойменна кінострічка, знята режисером О. Паркером у 2009 році, що є матеріалом для компаративного вивчення у наступних підрозділах цієї роботи.

2.2 Специфіка кінематографічної актуалізації сюжету роману

Роман «Портрет Доріана Грея» свого часу набув дуже широкий суспільний резонанс та перетворився на дуже цікавий об'єкт для екранізацій. Можна виділити п'ять найвідоміших кінострічок за мотивами твору О. Уайлда. Перша екранізація вийшла у світ у 1915 році, режисером був Всеволод Мейерхольд. Фільм був великим художнім здобутком і все ще залишається однією з вершин

російської кінематографії. На думку В. Вишневського, «фільм цікавий головним чином образотворчим оформленням та режисерською роботою» [Вишневский 1945, с. 74]. З. Гінзбург писав, що у фільмі «вперше у російській кінематографії естетизувався порок» [Гинзбург 1963, с. 304].

У 1945 році виходить стрічка режисера Альберта Левіна. Вона є найпопулярнішою екранізацією, яка здобула премію «Оскар» за найкращу операторську роботу в чорно-білому фільмі. У 1968 році світ побачив кіноспектакль режисерів Надії Марусалової та Віктора Турбіна. Через два роки, у 1970, режисер Масимо Далламано знімає свою версію роману, дії в якій перенесені у шестидесяті роки ХХ ст.

Однією із найкращих вважається кінострічка 2009 року Олівер Паркера. Це не перший досвід роботи режисера з творчістю Оскара Уайлда. Він вже робив екранізації п'єс «Ідеальний чоловік» та «Як важливо бути серйозним» тощо, втім інші кінострічки режисера не здобули такого великого резонансу. Аналізована кіноверсія роману отримала різноманітні відгуки критиків, які варіюються від зневажливо-зверхніх зауважень щодо вульгарності кінотексту, до захопливо-піднесених коментарів щодо відповідності духу першотвору.

Водночас, ця стрічка, яка була гарно адаптована під сучасні реалії, сподобалась масовому глядачу завдяки вдалий роботі відео-операторів та костюмерів. На думку глядачів світло і тон підібрані ідеально – темні кольори створюють необхідну атмосферу Лондона часів Уайлда. Також вдалим вважають акторський склад, особливо виконавця головної ролі Доріана Грея – Бена Барнса. Актор має дуже гарну зовнішність, його гра надзвичайно точно передає внутрішнє життя персонажа – погляди, міміка, рухи, ця роль немов була зроблена саме для нього. Втім, на думку глядачів, Колін Ферт, який виконав роль Лорда Генрі, не зовсім підходить під образ гедоніста-спокусника, якому байдужі наслідки його дій.

Отже, роман має свою оригінальну структуру, в якій можна виділити чотири ключові моменти. Перший – це зав'язка, в якій після того, як художник Безіл намалював портрет Доріана, молодий хлопець озвучує бажання віддати

все що завгодно, щоб завжди бути таким привабливим, як на картині, навіть свою душу. З цього моменту персонаж картини починає старіти замість самого хлопця.

Другий момент – розвиток подій, а саме – кохання Доріана і Сибіли Вейн, яке доводить дівчину до самогубства. У цьому моменті розкривається початкова стадія деградації героя, який, своєю байдужістю і навіть жорстокістю до дівчини призводить до трагічних наслідків.

Третій важливий момент в романі – кульмінація – звістка про смерть дівчини доходить до брата Сибіли – Джима і він намагається вбити Грея, однак йому це не вдається. Цей момент зхасвідчує так звану «точку неповернення» на шляху Грея до тотального морального колапсу. При цьому Доріан остаточно підпадає під вплив ідей гедонізму, проповідуваних Лордом Генрі. Хлопець стає все більш розпутним, егоїстичним та жорстоким, при цьому його зовнішність не змінюється, а портрет відображає усі його гріхи. Після однієї з вечірок Доріан спокушає Безіла, потім вбиває його і викидає тіло в річку.

І четвертий момент, важливий у роману – розв'язка, коли читач бачить смерть Доріана Грея, яка супроводжується процесом трансформації портрету із жахливої картини на вихідний портрет, при цьому сам Доріан миттєво перетворюється на страшного старого.

Варто відзначити, що при екранізації режисеру вдається зберегти переважну кількість ключових моментів сюжету роману, при цьому, відповідно до хронометражу картини деякі оригінальні сцени були скорочені, представлені побіжно або у окремих обрисах. Крім того, відбулася і реструктуризація оригінального сюжету.

Зокрема, епізод вбивства художника Безіла, який представляється наприкінці роману, у кінофільмі виноситься у перші кадри. При цьому кіномитці створюють містичну атмосферу, надають творові рис детективу та трилера одночасно. Доріан Грей одразу з'являється в образі вбивці, який жорстоко розправляється зі своєю жертвою та холоднокрівно позбавляється тіла, пакуючи його у валізу. При цьому вираз його обличчя та психологічний

стан відображають повну моральну деградацію персонажа, що сприяє налаштуванню глядацьких очікувань та налаштовують на сприйняття фільму як детективу.

Розкриття цього вбивства перед реципієнтом відбувається через низку ретроспективних епізодів, які представляють ключові моменти роману. Зокрема, після сцени вбивства змальовується прибуття Доріана до міста, його знайомство із Безілом та Лордом Генрі, епізод створення портрета, сюжетна лінія його стосунків з Сибілою Вейн, ряд епізодів, які засвідчують моральну деградацію героя та трагічний фінал буття героя. Варто відзначити, що приділяючи велику увагу психологічній складовій першоджерела, автори кіноверсії вдаються до переформатування окремих сцен. Наприклад, історія кохання з Сибілою Вейн скорочується до кількох хвилин, при цьому увиразнюються епізоди, які підкреслюють негативні риси протагоніста (детальний опис борделів, вечірок з палінням опіуму, сексуальних оргій тощо). Також, у фільмі додається новий персонаж – дочка Лорда Генрі – Емілі, в яку закохується Доріан. Батько дівчини виступає проти цього союзу і молоді вирішують втекти до Америки і шукати там свого щастя. Але гріхи минулого тяжіють над Доріаном, тож Лорд Генрі докладася усіх зусиль для того, щоб Доріан не зіпсував життя його дочці. Він зачиняє Доріана на горищі, де зберігався славнозвісний портрет, там відбувається пожежа і протагоніст у відчаї кидається на свій портрет із ножем, що призводить до відомого фіналу. Використовуючи прийом монтажу, Паркер представляє окремі епізоди у динамічній послідовності, створюючи кінопродукт, цікавий сучасному глядачеві.

Змінюючи структуру тексту, скорочуючи ретардаційні моменти, режисер акцентує увагу на створенні містичної атмосфери, використовуючи яскраві спецефекти, комп'ютерну графіку для того, щоб увиразнити основну сюжетну лінію. Варто зауважити, що такі зміни в сюжеті першоджерела призводять до того, що фільм перетворюється на трилер, головна мета якого – справити емоційне враження на реципієнта. Важливим елементом структури тексту і

основним засобом реалізації мистецького задуму є система образів персонажів, яка буде розглянута у наступному підрозділі.

2.3 Образна система роману О.Уайлда у кінострічці Олівера Паркера «Доріан Грей»

Для того, щоб розібратися у тих змінах, які режисер вносить у систему образів персонажів роману, необхідно розглянути основоположні характеристики провідних героїв уайлдівського твору.

Центральний образ протагоніста є своєрідним етико-естетичним осердям твору. Напочатку життєвого шляху Доріан Грей здатний розсудливо оцінювати свої дії, втім підпадаючи під вплив Генрі Уоттона, естета, «Принца Парадокса», Доріан Грей поступово змінюється як особистість. Про моральні якості Лорда Генрі Безіл зауважує наступне: *«Дивна ти людина! Ніколи не говориш нічого морального – і ніколи не робиш нічого аморального. Твій цинізм – тільки поза»* [Уайлд 2011, с. 64]. Очевидно, що молодий Д. Грей є своєрідною невітленою мрією самого Генрі Уоттона про вічну молодість та красу: *«Щоб повернути молодість, варто тільки повторити всі її безумства»* [Уайлд 2011, с. 42]. Ця теорія викликає суперечки у суспільстві.

Генрі Воттон виступає невинним однолюбом, абсолютно байдужим щодо моралі. Він невпинний шукач краси у прекрасному. Вустами цього героя О. Уайлд висловлює неконвенційні думки щодо ролі мистецтва, насолоди та моральності у житті. При цьому життя для нього є експериментом, а молодий, зовні досконалий Доріан Грей, стає об'єктом випробування теорії Г. Уоттона. Все подальше життя юнака після знайомства з естетом-епікурейцем стає одним великим випробуванням та пізнанням життя. Основна увага автора сконцентована на тому, чи може світоглядна система Г. Уоттона бути реалізована і чи може вона встояти проти викликів традиційної моралі.

Погодившись на цей експеримент та дозволивши Безілу Холлуорду написати свій портрет, Доріан живе всупереч порадам Б. Холлуорда, який як справжній митець далекий від будь-якого моралізаторства. Він лише трохи втомлює друзів своїми настановами. А портрет починає відображати всі зміни, що відбуваються з прекрасним Доріаном, порівняним з *«юним Адонісом, ніби створеним зі слонової кістки та рожевих пелюсток»* [Уайлд 2011, с. 22], з Нарцисом, який не переставав милуватися собою. Доріан закохується у своє «друге я» – портрет.

Протагоніст з головою поринає у світське життя, присвячуючи своє життя званям обідів та вечорам в опері. Доріан Грей – це новий тип героя, бунтарський характер якого проявляється не у традиційній манері, а у вигляді протесту проти загальноприйнятих моральних норм консервативного суспільства. Кидаючи виклик традиційній моралі, Доріан Грей вбачає сенс свого життя у пошуках задоволення, самореалізації власної чуттєвої природи, він гостро сприймає радість і весь трагічний пафос життя, захоплення і захват її чуттєво відчутною природою, її багатоплановістю, вираженої різними формами і фарбами. Герой – носій рафінованого, каталогізуючого стилю, що відбиває все багатство речової сторони світу, що є загальногедоністичною установкою.

Важливою темою у романі є тема мистецтва, уособлена в образі Безіла та посередньої актриси Сибіли Вейн. Наївний ідеаліст Доріан закохується у Сибілу Вейн – *«дівчину років сімнадцяти, з ніжним, як квітка, обличчям, з голівкою гречанки, обвитої темними косами. Очі – сині озера пристрасті, губи – пелюстки троянд»* [Wilde 1890, р. 48], нічого не знаючи про її справжнє життя. Втім, дуже швидко приходить розчарування у цих почуттях. Як тільки дівчиною опановує пристрасть до красеня-юнака, вона стає нездатною більше брехати на сцені, тож Доріан, розчарований її грою, дорікає їй за погану гру. Це призводить до трагічних наслідків (самогубства Сибіли) та стає відправною точкою моральних змін юнака.

Наступною стадією внутрішньої трансформацією особистості Доріана є

вбивство творця славнозвісного портрета – Безіла Холлуорда. Постійним нагадуванням про моральну деградацію є портрет.

Головний герой поступово перетворюється на апологета аморального життя та нісенітниці. Знаходячи лише насолоди, яких він прагнув, Доріан відчуває, що вони його обтяжують. Генрі «отруює» йому душу своєю книгою та вченнями. Чудове життя не таке привабливе, як здавалося на перший погляд. Вседозволеність, безмежна свобода в результаті зазнають осуду. Опанування ідеями гедонізму аж ніяк не веде до «потужного пориву радості». До такого висновку приходять і головний герой, спустошений і самотній.

Крім душевної кризи, герой приходять до покарання. Ця ідея демонструє що роман спрямований не на пропаганду естетичних принципів, а на їх розвінчання. Життя, яке переслідує лише чуттєву насолоду, завжди є саморуйнівним. Досвід Генрі не вдався. Це попередження трагедії всього естетизму. Але найвища мета залишається виправданою: «Розкрити людям собі та сховати художника – ось чого прагне мистецтво» (*To reveal art and conceal artist is art's aim*). «Кожна людина побачить у Доріані Греї свої власні гріхи. У чому складаються гріхи Доріана Грея, не знає ніхто. Той, хто знаходить їх, має на увазі свої власні гріхи» [Уайлд 2011, с. 31]. несе за собою убогість і осуд: Безіл, який обожнював красу гине від руки людини-красеня, Доріан, приречений на постійну самотність, затьмарену духовною бідністю, теж вмирає, не витримавши контрасту між красою свого тіла і мерзотною душею.

У романі використано дуже яскравий опис речового світу, його матеріального боку. Автору властива гранична ясність, чіткість, певною мірою замкнутість. Його прагнення не можна порівняти із прагненнями метафізиків. Його фантазія, перетворена на уяву, позбавлена містичної фактури. О. Уайлд з недовірою ставився до можливостей людського розуму. Ці погляди перегукуються із відгуками молодого англійського індустріального суспільства. Його метод проявляється через глибокий суб'єктивізм, декоративність і естетизм, що служать засобом вираження антагонізму, багатогранності свідомості людини, умовності її можливостей.

Нагадаємо, що роман «Портрет Доріана Грея» став маніфестом естетизму та однією з найпопулярніших книг у світі. Доріан Грей, який пожертвував усім заради краси, – це герой, який доводить ідеї естетизму до абсолюту. Сам Оскар Уайлд був денді, і його спосіб життя дуже схожий на той, який він приписує лорду Генрі.

Важливо, що роман Оскара Уайлда насправді не про вади і покарання за них, а про мистецтво. Ця тема є надто складною для осмислення сучасного масового глядача, тож у сучасних версіях роману вона часто виносить за межі основної нарації. Роман Оскара Уайлда – складний для екранізації твір, який постійно привертає увагу кінематографістів, вони намагаються представити власну версію провідних дилем естетики Уайлда.

Система образів персонажів у кінострічці «Доріан Грей» представляє собою втілені автором визначні проблеми, зокрема краси і потворності, мистецтва без моралі, мистецтва заради мистецтва, моральної деградація людини, а також таку тему, як договір людини з дияволом, яка є алюзією до гетівського фаусту. У випадку з Доріаном цей договір укладається не заради високої мети, а заради збереження своєї краси і молодості. Всі ці теми, які є репрезентацією ідей О. Уайлда, хоча і у спрощеному вигляді, але дуже яскраво розкриваються на персонажному рівні у кінострічці, відповідаючи сучасним вимогам кінотексту.

Отже, треба звернути увагу на специфіку перенесення персонажів роману на екран. Зокрема, Доріан Грей – центральний образ твору О.Уайлда, завжди знаходиться у фокусі уваги митця як живе втілення представника естетизму. Він зображується за рахунок зовнішніх характеристик, постає перед читачем в образі молодого чоловіка, який є дуже вродливим. Автор звертає увагу на його зовнішність «...цей юнак – з ніжними обрисами ясно-червоних уст, чистими блакитними очима, золотистими кучерями – був надзвичайно вродливий...» [Уайлд 2011, с. 3]. Дуже важливу роль відіграє зображення його психології, тобто його внутрішнього світу. О. Уайлд змальовує зовнішні прояви моральних якостей героя. Його моральна деградація відбивається на портреті, зовні він не

змінюється, але читач розуміє, що поведінка, реакції та стосунки з людьми показують його суттєву деформацію. Доріан Грей поступово перетворюється із милого, приємного у спілкуванні юнака на цинічного у своїх судженнях молодика.

У фільмі цей образ зображується у відповідності до очікувань читацької аудиторії. Головного персонажа, як було зазначено, грає актор Бен Брамс, привабливий хлопець з чорним волоссям, якого усі знають по ролі принца Каспіана з фільму «Принц Каспіан». Підбір цього актора був дуже вдалий, адже поведінка, статура, голос відповідають характеристиці, яку можна очікувати при прочитанні роману. Тембр його голосу є низьким, поведінка спокійною і виваженою, акцент при змалюванні цього героя робиться на його обличчі, вираз якого не змінюється протягом всього фільму. Одяг цього героя дуже вдало створений костюмерами, передає його гедоністичний характер. Смерть цього персонажа у фільмі представляється дуже видовишно та має викликати жах у глядача.

Наступний ключовий персонаж – це Безіл Холуорд, художник, якого грає Бен Чаплін, він створює портрет, він одразу захоплюється красою юнака і обирає юнака у якості своєї музи. У книзі цей персонаж змальовується через низку характеристик: *«Художник дивився на прегарну юнакову постать, що її він так майстерно відобразив на полотні, і обличчя йому опромінив задоволений усміх. Раптом він схопився і, заплющивши очі, притис пальці до повік, наче силкуючись утримати в пам'яті якийсь чудовий сон і боячись пробудитися»* [Уайлд 2011, с. 3].

Художник, який створює портрет, виступає у романі своєрідною жертвою, адже йде на поводу у Доріана і гине. У кінострічці цей образ займає менш визначне місце, адже Безіл з'являється перед глядачами лише в окремих епізодах – на початку фільму, коли його вбиває Доріан Грей, та у декількох флешбеках, які демонструють його роль у цій історії. Скорочення цього образу спричинене прагненням кіномитців звернути увагу на процес розслідування. Крім того, скорочуючи репрезентацію цього персонажа, режисер редукує певні

філософські проблеми, пов'язані з ним. Це сприяє спрощенню закладених в романі сенсів.

Знайомство глядачів із наступним ключовим персонажем – Генрі Уотсоном, відбувається вже на початку фільму. Цей герой з'являється перед реципієнтами дома у художника Безіла і поступово займає одне з провідних місць наряду з самим Доріаном Греєм, перетворюється на його “*alter ego*”. Цей образ втілює Колін Ферт, відомий своїми роботами у таких фільмах як «Різдвяна історія», «Останній легіон» тощо. Його типаж вважається не дуже вдалим для цієї ролі, однак, по ходу розгортання історії, глядач поступово звикає до такого образу англійського аристократа. Його поведінка як людини, байдужою до долі інших людей, демонструє схильність до гедонізму, його костюми витримані у стилі кінця XIX ст., демонструють таку рису характеру персонажа як схильність до розкошів.

Дуже часто ознакою деградацією головного героя є ставлення до інших персонажів. Сибіла Вейн, актриса театру, яка закохалась в Доріана, стала жертвою його марального занепаду і покінчила життя самогубством, що підкреслює негативні риси головного персонажа. У фільмі цей образ втілений Рейчел Гард-Вуд, яка постає більш зрілою, втім привабливою жінкою. Її роль у житті екранного Доріана Грея є вельми не значною, що підкреслюється за рахунок скороченого хронометражу їх стосунків. Режисер підкреслює стан її душі через зображення її очей крупним планом та драматичним музичним супроводом.

Ще один персонаж, який потребує уваги – це портрет, який у романі виступає метафорою договору з дияволом. Мораль цієї історії витончено доповнюється рельєфним та детальним зображенням портрета головного героя, що відображає його занепад. Нагадаємо що у романі фінальна зміна зовнішності героя та виду його портрету представлено у декількох фразах. Цей момент більш детально зображено у кінострічці. Використовуючи спецефекти, кіномитці щоразу повертаються у фільмі до портрету і крупним планом змальовують ті зміни, які відбуваються на картині після кожного злого вчинку

Доріана. Наприкінці фільму на картині вже зображений жахливий мрець, у кращих традиціях фільмів жахів. При цьому відбувається перенесення акценту на зовнішні трансформації портрету, які підкреслюють духовну деградацію головного героя, змальовуючи зовнішні обриси цього процесу.

Важливу роль у відтворенні образів та загальної атмосфери саспенсу та хорору відіграє музичний супровід. Композитор Чарлі Моул, який вже мав досвід роботи з Олівером Паркером, працювавши над стрічками «Ідеальний чоловік», «Як важливо бути серйозним» тощо, створює необхідну атмосферу у цій кінострічці. Кожний із героїв має свій лейтмотив, який відбиває їхню сутність та зміни настроїв. Основна тема усього фільму висловлена у центральній композиції, яка насичена низькими нотами та довгими паузами, що сприяє підсиленню емоційного ефекту на глядача.

Жанр твору трансформується з глибоко-філософського роману на психологічний трилер, тому можна побачити, що автори роблять аналог-адаптацію, долучаючись до співтворчості, ніби дописують вихідний твір. Вони додають новий смисл, спрощуючи філософський підтекст, підсилюючи динаміку, роблять фільм дуже популярним. Свідченням цього є те, що кінострічка зібрала 22.4 млн. доларів касових зборів.

ВИСНОВКИ

Дослідження проблем інтермедіальності на сьогодні є надзвичайно перспективним та актуальним напрямом аналізу літературного твору як художньої цілісності на тлі того історико-культурного контексту, в якому його було створено та відбувається його подальша рецепція. Саме категорія інтермедіальності дозволяє поєднати різні мистецькі вектори генези і сприйняття тексту та подивитись на об'єкт дослідження з нової точки зору.

Інтермедіальність часто пов'язують із взаємозв'язком, взаємодією, синтезом мистецтв або перекодуванням одного виду мистецтва засобами іншого, при цьому вчені зауважують, що ці поняття не є нерівнозначними.

Екранізація – переклад художнього твору з мови словесного мистецтва на мову екранного мистецтва, задовго до появи кіно та телебачення твори літератури переносилися на екран – діапозитивні картки з ілюстраціями до творів літератури демонструвалися за допомогою косморам та стереоскопа. Раніше основним споживачем літературних сюжетів був театр. Докінематографічні видовища – театр, живопис, фотографія – поступово освоювали складну матерію літературного тексту. Перші звернення німого кінематографа до літературних творів були дуже поверховими.

До числа творів, які постійно опиняються у фокусі кінематографічних зацікавлень, відноситься роман «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда. Втілюючи у цьому творі свої естетичні принципи, англійський письменник створив цікавий текст, який приваблює своїми глибокими філософськими проблемами та цікавими образами.

У цьому творі представлено своєрідний маніфест такого оригінального мистецького напрямку як естетизм. Виникнувши наприкінці XIX ст. як реакція на раціоналізм реалізму, естетизм набув неабиякої популярності у вікторіанській Англії.

Основними постулатами естетизму вважаються «мистецтво заради

мистецтва», ідея єдності художника і космосу, мистецтва як засобу рятування людини від утилітарності світу, особливої ролі поета в житті і мистецтві, уявлення про справжність фантазії і уяви, їх ролі не тільки в мистецтві, але й у людському житті, символічної природи мистецтва, що вказує на його творчу суть і автономність краси, іронія як одна з центральних категорій естетизму.

Основним представником та ідеологом естетизму в Англії вважається О.Уайлд, який у багатьох своїх творах популяризував основні принципи цього мистецького напрямку.

До числа таких творів належить і роман «Портрет Доріана Грея», який вважається маніфестом англійського естетизму.

Цей роман, який вже мав декілька екранних версій, у 2009 році надихнув відомого режисера О. Паркера на створення своєї візії класичного твору.

Беручи за основу сюжетну лінію роману, О. Паркер представляє власну оригінальну інтерпретацію перипетій життя Доріана Грея. Отже, керуючись вимогами до кінотекстів, режисер вдається до переосмислення сюжету. Зокрема, зберігаючи вузлові моменти фабули роману (створення портрету, знайомство з художником та богемним оточенням, вбивство Безіла, моральний занепад), автори кінострічки вдаються до скорочення епізодів, наприклад кохання Доріана та Сибіли, коротко повідомляючи про нього у вигляді листів, спогадів тощо.

Важливою новацією режисера є реструктурування подій у романі. Виносячи на початкові кадри сцену вбивства Безіла, митці перетворюють усю подальшу нарацію на розкриття обставин злочину. При цьому, випущення окремих епізодів веде до зміни у етико-естетичній площині. Адже філософські проблеми роману спрощуються і нівелюються на догоду вимоги видовищності та динамізації подій. Тож, кіновір, витриманий у рамках такого популярного кіножанру як містичний трилер.

Персональний рівень роману також зазнає переосмисленої репрезентації у фільмі. Зберігаючи основних персонажів, режисер представляє власне бачення цих образів у відповідності до своїх мистецьких задач. Тож, екранний

Доріан Грей перетворюється на злодія і підступника вже з перших кадрів, процес його моральної деградації відображається на екрані у серії епізодів, в яких протагоніст змальовується на тлі його пригод у лондонських нетрях.

Образ художника Безіла, вбивство якого представляється наприкінці роману, у кінофільмі виноситься у перші кадри. При цьому кіномитці створюють містичну атмосферу, надають творові рис детективу та трилера одночасно. Лорд Генрі, відповідає образу з самого роману, який сприяє моральній деградації Доріана, письменник представляє алегорію життєвих спокус, які впливають на людину і, знову-таки, ведуть її до трагічного фіналу. Також, у фільмі вводять нового персонажа – доньку Генрі – Емілі, якій у фільмі присвячено велику увагу. Ще один важливий герой кінострічки – портрет Доріана, який у романі виступає метафорою договору з дияволом, увиразнюється на екрані завдяки комп'ютерній графіці і яскраво візуалізує зміни у внутрішньому світі героя. При цьому відбувається перенесення акценту з психологізму на зовнішній вигляд портрету, підкреслюючи духовну деградацію головного героя.

Важливим елементом відтворення образів персонажів на екрані виступає не лише гра акторів та їхній типаж, але й костюми та грим. Крім того увагу заслуговує і музичний супровід подій на екрані. Саундтрек сприяє нагнітання таємниче-містичної атмосфери у фільмі та справляє сильне враження на глядача.

Ідеї естетизму представлені в романі у спрощеному вигляді, що сприяє більшій привабливості кінострічки для пересічного рецепієнта і спричинює зміни у жанровій природі кінотексту у порівнянні із вихідним твором.

Варто відзначити, що дослідження особливостей перенесення художнього тексту на екран є перспективним і у майбутньому може призвести до нових відкриттів у сфері інтермедіальних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базен А. Что такое кино? Москва : «Искусство», 1972. 315 с.
2. Балаш Б. Кино. *Становление и сущность нового искусства*. Москва : «Прогресс», 1968. С. 36–37.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : «БИ», 1975. С. 234–407.
4. Вартанов А. С. Образы литературы в графике и кино. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1961. 115 с.
5. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму, 2010 Видавництво центр КНЛУ. 112 с.
6. Вишневский В. О. Художественные фильмы дореволюционной России (1907-1917). Москва : Госкиноиздат, 1945. 98 с.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : КомКнига, 2007. 125 с.
8. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. Москва : Искусство, 1963. 351 с.
9. Гуральник У. Русская литература и советское кино: экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. Москва : Искусство, 1968. 117 с.
10. Денисова Т. Н. Літературна компаративістика. Нариси про американську компаративістику. Київ : Фоліант, 2005. 212 с.
11. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні. Київ : Фоліант, 2005. 126 с.

12. Довбуш О. І. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (E. Segal). Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2005. 112 с.
13. Дубініна О. «Бондіана» як енциклопедія смаку. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ : Фоліант, 2011. С. 173–191.
14. Ефремова М. А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика: На материале кинотекстов советской культуры. Волгоград : 2004. 212 с.
15. Иванова Е.Б. К вопросу о языке кино. Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности. Волгоград : Перемена, 2001. 211 с.
16. Кондратюк Л. Художні взаємодії різних видів мистецтва як проблема літературознавства. Київ : Фоліант, 2009. 326 с.
17. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Москва : Просвящение, 1988. 147 с.
18. Левко У. Е. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема). Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2010. 212 с.
19. Лотман Ю. Язык театра. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство - СПб», 2005. 660 с.
20. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство - СПб», 2005. 312 с.
21. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации. Москва : РОССПЭН, 2007. 139 с.
22. Міщук В. Своєрідність естетизму Оскара Уайльда. Його роман «Портрет Доріана Грея». Київ : Відродження, 1994. 142 с.
23. Наливайко Д. С. Інтродукція. Національні варіанти літературної компаративістики. Національні варіанти літературної компаративістики. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. 92 с.
24. Наливайко Д. С. Національні варіанти літературної

компаративістики. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. 250 с.

25. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.

26. Овчаренко Н. Ф. Канадські Літературні канони на зламі століть. Київ : Видавництво гуманітарної літератури, 2006. 66 с.

27. Пронкевич О. Дон Кіхот в американському кінематографі. Київ : Всесвіт, 2012. 240 с.

28. Рязанцева Т. М. Стихія в системі: Європейська метафізична поезія XVII - першої половини XX століття. Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика. Київ : Ніка-Центр, 2014. 40 с.

29. Свербілова Т. Герой Ф. Достоевського в прозі К. Маккарті та в екранізації братів Коенів (слід «Бесов» у романі «Старим тут не місце»). Київ : Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2014. 391 с.

30. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Москва : «Художественная литература», 1970. 322 с.

31. Соколова Е. К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния. Москва : Московский педагогический университет, 2013. 139 с.

32. Уайлд О. Портрет Доріана Грея. Київ : Азбука, 2011. С. 113–132.

33. Фрадкин Л. З. Второе рождение. Москва : «Искусство», 1967. 135 с.

34. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. Москва : РГГУ, 2016. 503 с.

35. Цивьян Ю. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. Москва : «Грамота», 1984. 212 с.

36. Штанько Л. Оскар Уайльд та роман «Портрет Доріана Грея». Київ : Видавничий дім "Стилос", 2007. 24 с.

37. Andrew D. The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory. Macomb : Western Illinois UP, 1980. 25 p.

38. Bazin A. Adaptation, or the Cinema as Digest. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2000. 190 p.

39. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1957. 258 p.
40. Desmond J. *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York : McGraw-Hill Education, 2005. 55 p.
41. Elliot K. *Rethinking the Novel*. Cambridge : Cambridge UP, 2003. 195 p.
42. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York and London : Routledge, 2006. 48 p.
43. Klein M. *The English Novel and the Movies*. New York : Frederick Ungar, 1981. 63 p.
44. Kranz D. L. *Essays on Film Adaptation*. *Cambridge Scholars Press*, 2008. P. 135–214.
45. Leitch T. *Film Adaptation and its Discontents*. Baltimore : The Johns Hopkins UP, 2007. 190 p.
46. MacCabe True to the Spirit: *Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford : Oxford UP, 2011. 29 p.
47. McFarlane B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon, 1996. 44 p.
48. Mundt M. *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen, 1994. 63 p.
49. Noriega J.L.S. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Editorial Paidós, 2000. 34 p.
50. Pena-Ardid C. *Literatura y cine: una aproximación*. Paris : Grupo Anaya Comercial, 1992. 72 p.
51. Rajewsky I. O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Montréal : Jasqou, 2005. P. 43–64.
52. Reynolds P. *Novel Images: Literature in Performance*. New York and London : Routledge, 1993. 192 p.
53. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. London and New York :

Routledge, 2005. 214 p.

54. Smith M. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford : Clarendon, 1995. 38 p.

55. Snyder M. H. *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide*. London : Bloomsbury Academic, 2011. 218 p.

56. Wagner G. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, New Jersey : Fairleigh Dickinson UP, 1975. 42 p.

57. Welsh J. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2007. 68 p.

58. Westbrook B. *Being Adaptation: The Resistance to Theory*. New York : Fairleigh Dickinson UP, 2010. 36 p.

SUMMARY

Object of research: the specifics of updating intermedia strategies for rethinking the classical text in modern cinema.

Purpose: to determine the main forms and mechanisms of rethinking the ideological postulates of aesthetics in the intermedia space of O. Parker's film adaptation.

Theoretical and methodological principles: the study is determined by both the general scientific interest in intermedia studies and the need to clarify the process of reformatting one art form by another, as well as the popularity of O. Wilde's novel and its screen version.

Results obtained: the theory of intermediality allows us to look closely at the peculiarities of recoding one art form by means of another. In the context of intermedia studies, the theory of film adaptation with an emphasis on film adaptation as a special type of film text occupies an important place. O. Wilde's novel "Portrait of Dorian Gray" is an attractive material for transfer to the screen, each filmmaker presents his own vision of the classic work, joining the rethinking of the foundations of aesthetics. O. Parker's Dorian Gray is an original version of the novel, transforming the plot and image material in accordance with the requirements of modern cinema and creating a bright and spectacular mystical thriller.

Key words: *intermediality, film adaptation, aestheticism, film text, comparative studies, adaptation*

